N 12
Nosferatu
REVISTA DE CINE
ABRIL 1993 300 PTS.

José Luis Guarner:
Sam Fuller: *The Cinema Fuller of Life*

José María Latorre:
El *western* visto por Samuel Fuller
Fuller y la palabra

Miguel Marías:
La América sombría de Samuel Fuller

Quim Casas:
De Ford a Wenders, influencia y devociones

ENTREVISTA A SAMUEL FULLER

Manuel Vidal Estévez y Tony Partearroyo:
La palabra en acción

SAM FULLER

Nosferatu
REVISTA DE CINE

Director del PATRONATO
MUNICIPAL DE CULTURA:
José Antonio Arbelaiz

Director de NOSFERATU:
José Luis Rebordinos

Equipo de redacción:
Ricardo Aldarondo, Jesús Angulo, Isabel Ausin,
Sara Torres

Han colaborado en este número:
Carlos Aguilar, Miguel Angel Barral, Quim Casas,
Dolores Devesa, Carlos F. Heredero, José Luis Guarner,
José María Latorre, Francisco Llinás, Miguel Marías,
Tony Partearroyo, Alicia Potes, M. Vidal Estévez

Responsable de comunicación:
Manu Narváez

Fuentes iconográficas:
Archivos de Samuel Fuller y Christa Lang, Carlos Aguilar,
M. Vidal Estévez, British Film Institute,
Filmoteca Española, Dirigido,
Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián

Foto de portada:
Samuel Fuller

Diseño, maquetación, tratamiento imágenes,
y arte final:
Toni Galindo y Anna Obradors

Fotolitaje:
VideoCys

Fotomecánica color:
Grafh Scann

Montaje Fotolitos:
Lurkol

Imprime:
Gráficas ORVY (Lasarte)

Dep. Leg:
SS-733-89

I.S.S.N.:
1131-9372

Edita:
Patronato Municipal de Cultura
República Argentina, 2
20004 DONOSTIA - SAN SEBASTIAN
Tfno.: (943)481157

Distribuye:
Ediciones Paidós
Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: (93)2000122

INDICE

Sam Fuller: *the cinema fuller of life*, **José Luis GUARNER** 4

El *western* visto por Sam Fuller, **José María LATORRE** 12

Retrato de grupo frente a la guerra, **Ricardo ALDARONDO** 18

La América sombría de Samuel Fuller, **Miguel MARIAS** 26

Contra el murmullo ideológico que todavía persigue a Samuel Fuller, **M. VIDAL ESTEVEZ** 34

Fuller y la palabra, **José María LATORRE** 40

De Ford a Wenders, influencias y devociones, **Quim CASAS** 46

La palabra en acción: entrevista a Samuel Fuller, **M. VIDAL ESTEVEZ** y **Tony PARTEARROYO** 52

Samuel Fuller: una bibliografía, **Francisco LLINAS** 68

Filmografía, **Dolores DEVESA** y **Alicia POTES** 72

Las películas de Sam Fuller,

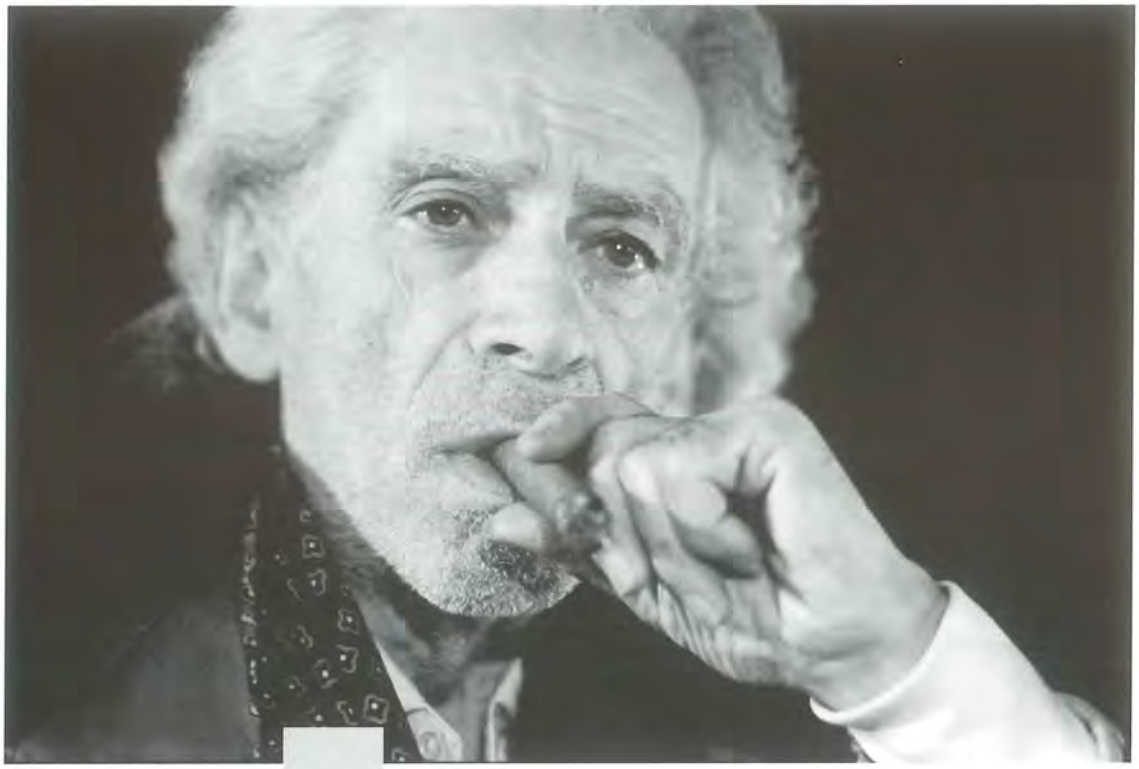
Carlos AGUILAR
Ricardo ALDARONDO
Jesús ANGULO
Miguel Angel BARRAL
Quim CASAS
Carlos F. HEREDERO
Miguel MARIAS
M. VIDAL ESTEVEZ 78

Agradecimientos, 114

NOTA:

En los artículos generales, para los títulos de las películas se ha optado por la siguiente fórmula:
a) Cuando la película ha sido estrenada en España se indica en primer lugar, en negrita, el título en español de su estreno, seguido por el título original, en cursiva y entre paréntesis.
b) En el caso de que la película no haya sido estrenada en España se indica en primer lugar, en negrita, el título original, seguido de la traducción de éste al castellano, entre comillas y paréntesis.
En la filmografía y en el apartado dedicado a las películas de Samuel Fuller, se ha respetado el criterio elegido por cada autor para la titulación de los films.

Sam Fuller



Sam Fuller: *the cinema fuller of life*

José Luis Guarner

A Peter von Bagh

1. La muerte de Joseph L. Mankiewicz -a quien Samuel Fuller consideraba el mejor guionista de Hollywood junto con Ben Hecht y Billy Wilder- nos ha hecho morir a todos un poco, ha matado otra porción más del cine que siempre hemos amado y defendido. Cuando se piensa en Mankiewicz y en sus películas, vienen inmediatamente a la memoria docenas de frases memorables. *"Fasten your seat-belts, it's going to be a bumpy night"* (1), por ejemplo, modesto anuncio de que Margo Channing la va a armar, y buena, en **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950)... Pero no se recuerda, en cambio, casi ninguna imagen de las películas de Mankiewicz, como no sea la -relativamente tópica por otra parte- de Barbara Bates multiplicada por los espejos, al final de **Eva al desnudo**. O tal vez el ballet frenético con que Rex Harrison pretende detener el tiempo que pasa, implacable, en **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967). Cuando se piensa en Fuller y en sus películas, por el contrario, no acuden frases a nuestro pensamiento, nos asaltan literalmente docenas de imágenes fulgurantes. Los soldados que caen bajo el fuego de las ametralladoras a un ritmo casi musical en el lento *travelling* final de **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1951). Los golpes que llueven sobre Candy en **Manos peligrosas** (*Pickup on South Street*, 1953). Los pies en escorzo del cadáver de un soldado, con el monte Fuji al fondo, en **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955). La bala que se aloja en la frente del sudoroso, torturado Driscoll en **Yuma** (*Run of the Arrow*, 1957). Las piernas de Lucky Legs, en CinemaScope, en su primera aparición en **China Gate** ("La puerta de China", 1957). Las lágrimas del exhausto sargento Kolowicz

cuando un niño birmano le acaricia la barba y le ofrece comida en **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962). El pánico de Johnny Barrett cuando le asaltan las ninfómanas en el manicomio de **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963). La paliza que Kelly propina a un chulo apenas comienza **Una luz en el hampa** (*The Naked Kiss*, 1964). Una falsa loca baila sobre una mesa y degüella nazis en **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980). El alsaciano albino que carga al *ralenti* sobre la cámara en **Perro blanco** (*White Dog*, 1981)...

Que no cunda el pánico. Esos ejemplos, tomados al azar, no van a servir como armas para defender una supuesta superioridad de la imagen sobre la palabra. Sirven, sin más, para definir, afirmar el carácter eminentemente visual del cine de Fuller. Son la perfecta tarjeta de visita de ese *Little Big Man*. Aunque Guillermo Cabrera Infante le haya descrito, a raíz de su primer encuentro, *"a benign Jew professor stranded in downtown Los Angeles"* (2), tengan mucho cuidado con él, porque su fuerza es inagotable, arrastra lo que sea. *Fasten your seat-belts, it's going to be a bumpy paper* (3).

2. En la conversación, como en las películas, la estrategia de Sam Fuller es simple: tomar al interlocutor/espectador por asalto. La charla de Fuller -el cronista puede dar fe después de muchas comidas, cenas y encuentros- es una verdadera catarata de recuerdos, ideas, anécdotas, proyectos, chistes... Fuller habla como filma, en un torrente de imágenes caprichoso al compás del Montecristo del número uno que fuma, esgrimido no como un florete sino como la batuta de un director de orquesta. Su discurso es tan inagotable como su energía -es de suponer que no ya cuando habla, sino cuando rueda-, tiende a subyugar desde el principio. *"Los principios son importantes, en los libros y en las películas"*, ha dicho Fuller (4).

Juzguen ustedes: he aquí las líneas iniciales -bajo el lema "Prelude"- de su novela "The Big Red One", publicada en 1980: *"The shell-shocked horse ran toward the statue of Christ. In the cold French mist, the horse zigzagged through the cratered no-man's land that was loud with the silence of death. The crazed animal thundered over corpses of Yanks and Huns that were lying in grotesque positions"* (5).

Las aperturas de las películas de Fuller no son menos deslumbrantes. He aquí la de **Yuma**, producida en 1957, tal como la describe Luc Moullet en un artículo memorable: *"L'appareil glisse sur la gauche en contrebas d'un champ de maïs aux admirables tons jaune foncé, jonché de cadavres de soldats en uniformes sales et sombres, recroquevillés dans les positions les plus curieuses, puis remonte cadrer Meeker, endormi sur sa monture, en pitoyable état. Sur un fond de fumée noire très dense, se détache Steiger, tout aussi crasseux, mais habillé en paysan. Il tire sur Meeker, s'en va fouiller sa victime, découvre à manger dans ses poches, s'installe sur le corps pour casser la croûte; s'apercevant qu'il y a aussi du pain, il en prend; il allume un cigare. Meeker commençant a râler, incommodé, il s'en va un peu plus loin. Gros plan de Steiger, qui mâche et qui fume. Alors, en énormes lettres rouges, s'inscrit sur son front et sur son menton le titre du film"* (6).

El arranque de **Forty Guns** ("Cuarenta pistolas"), la tercera de las películas que Fuller estrenó en 1957, es más convencional, pero no menos efectivo. En la gigantesca pantalla del CinemaScope, un grupo de jinetes cabalga por una llanura desértica. Una carreta ocupada por tres hombres cruza el fotograma en diagonal. Imágenes de los jinetes y la carreta se alternan a ritmo cada vez más entrecortado. Hasta que los jinetes -como si se hubieran desatado todos los diablos del infierno- casi arrollan la carreta, que desaparece unos instantes bajo una espesa nube de polvo, mientras el título en letras monumentales -**FORTY GUNS**- invade la pantalla. En Berlín, la noche del pasado 14 de febrero, el público que asistía a la proyección de la película, dentro de una retrospectiva dedicada al CinemaScope, se puso a aplaudir. Añadamos que ese relampagueante prólogo contiene el tema entero de la película: la llegada del *sheriff* Bonnell y sus hermanos a Tombstone para enfrentarse a la rica, despótica Jessica Drummond y a sus sicarios.

Todo eso no es nada, sin embargo, comparado con la apertura de **Una luz en el hampa**, sin duda única en la historia del cine. La primera imagen, a corte seco, sin "abre de negro" ni nada, muestra a Kelly, una prostituta, propinando una feroz paliza al chulo que ha intentado engañarla. Sólo que la cámara se identifica con el punto de vista del hombre y recibe, literalmente, los golpes; es -en una palabra- como si los recibiera el público. Toque sorprendente, la violencia de los golpes hace caer la peluca negra de la mujer, cuyo

cráneo aparece inesperadamente rapado. Concluido el castigo -y recuperado el dinero-, ante un espejo Kelly vuelve a ponerse la peluca, con nada disimulada satisfacción, mientras sobre su rostro en primer plano empiezan a desfilar los títulos de crédito.

3. Ese estilo -muy *pulp*, muy en la frontera del sensacionalismo- tiene mucho que ver con la experiencia de Fuller como periodista -reportero criminalista a los 19 años- quien gusta de definir sus películas como *front page material*. Sus imágenes tienen efectivamente la contundencia, la urgencia de titulares de periódico. Pero el peculiar estilo fulleriano, hecho de imágenes esenciales, tiene también mucho que ver con el espíritu de síntesis, la estilización extrema, la agresividad gráfica, del cómic. A eso se refiere Martin Scorsese -"fullerófilo" convicto y confeso- cuando afirma que las películas de Fuller *"tienen la fuerza de* storyboards. *En términos generales, me parece que el* storyboard *tiene más poder que las imágenes de la película terminada. Es muy difícil obtener exactamente la imagen que se ha dibujado. Sólo las películas de Fuller lo consiguen en mi opinión. Lo que quiere decir que son las más logradas visualmente"* (7).

En cualquier caso, la visión de Fuller es tan extrema, que nos lleva más allá de la realidad. En **Corredor sin retorno** -crónica descarnada de la tragedia casi griega de un reportero que se finge loco para esclarecer un crimen cometido en un manicomio- las alucinaciones del héroe acaban por parecer más realistas que las escenas "reales". A eso se refiere también Scorsese cuando afirma que Fuller *"lleva la realidad al límite del absurdo, y eso lo hace más realista"*.

Yo quisiera ir un poco más lejos y defender la noción de Fuller como cineasta surrealista (sin saberlo, claro). Ciertas imágenes fullerianas -como en Hitchcock- constituyen una suerte de "revelación", que el espectador contempla deslumbrado, atónito, transportado, más o menos como Marlene Dietrich en la escena más peregrina de **Capricho imperial** (*The Scarlet Empress*, 1934), donde es testigo sorprendida, fascinada, de que un icono de su dormitorio está siendo perforado por un berbiquí, espiral obscena que gira en el ojo de (quizás) un santo, movido por algún furtivo aspirante a *voyeur*. Marlene podría observar con esa misma mirada, surrealista por antonomasia, la pasmosa escena de **Una luz en el hampa** en la que Kelly se entrega a un apasionado interludio romántico con Grant, rico y cultivado -Beethoven y Goethe son sus dioses- pero peligroso paidófilo (eso no lo sabremos hasta más tarde) en la intimidad de un salón; el anfitrión completa el recuento de un viaje veneciano con la ayuda de una *home movie* (filmada por el propio Fuller) y es tal el poder sugestivo de su evocación, entre góndolas y canales, que el diván se balancea, sopla la brisa, caen hojas sobre la pareja, y -Fuller *dixit*- *"no sabemos si eso ocurre realmente o sólo en la mente de ella"*. ¿Se atreverá alguien a negar que Fuller alcanza aquí la "surrealidad" más genuina, ortodoxamente bretoniana?

4. **Una luz en el hampa** sería la prueba *ad absurdum* de que Fuller, tosco, primario en sus efectos, puede ser a la vez inmensamente sofisticado. Su arma secreta -¿o habría que decir surrealista?- es la de jugar sistemáticamente con los contrastes más extremos. *"Amo el contraste, para mí en eso consiste el cine"*, ha confesado Fuller. Carteristas se enfrentan a comunistas -los verdaderos patriotas son desechos de la sociedad- en **Manos peligrosas**. La invención de la linotipia y la suscripción para sufragar el pedestal de la estatua de la Libertad se hermanan para hacer el argumento de **Park Row** ("Park Row", 1952). El humor lunático de la imagen del sudista hambriento arrodillado sobre el nordista agonizante en el arranque de **Yuma**. Atracadores y *racketeers* que actúan

Sam Fuller, reportero del New York Evening Journal, en julio de 1929

Corredor sin retorno (Shock Corridor, 1963)

como unidades militares en **La casa de bambú** y **Underworld USA** ("Bajos fondos USA", 1960). El soldado americano David se despide de la alemana Elsa que le salvó la vida y se va, mientras "en el mismo plano, sin corte" llega el superviviente nazi Bruno y Beethoven deja paso a Wagner en la banda sonora, en **Verboten!** ("¡Prohibido!", 1958). Un negro se cree activista del Ku Klux Klan, un científico sufre la completa regresión a la infancia en el manicomio de **Corredor sin retorno**. Una prostituta abandona el oficio y se convierte en enfermera/ángel guardián de los niños paralíticos de un hospital, la única persona decente en la bienpensante población de Grantville en Franklin County, Nueva Inglaterra, en **Una luz en el hampa**. Un parto ocurre dentro de un tanque, un soldado alemán aparece oculto en un horno crematorio, en **Uno Rojo, división de choque**. Un perro blanco es entrenado para atacar a los negros en **Perro blanco**.

Esa búsqueda del contraste más exagerado posible no obedece a un mero deseo de epatar al público. Es el vehículo de intuiciones a veces sorprendentes. En la botella de plasma en la mano del Buda en **Casco de acero** hay algo más que la ironía de que sea, en apariencia, el dios quien cede su sangre para la transfusión, hay una noción de misterio por una parte, de encuentro entre culturas muy distintas por otra, que desde entonces será una de las constantes en la carrera de Fuller. Resulta irónico que sea una piscina -*"el lugar más limpio del mundo"*, comenta el cineasta- el escenario de las reuniones de los directivos de National Projects, el sindicato del crimen en **Underworld USA**, y también ambiguo: el agua posee una textura estancada, inquietante, pero es redentora, acaba con el cerebro de la organización. **Una luz en el hampa** abunda en sugerencias sorprendentes, desde la nunca explicada aparición inicial de la prostituta con la cabeza rapada -el castigo tradicional infligido a las mujeres para humillarlas, un signo ostensible del rechazo de Kelly por la sociedad- hasta el detalle malicioso de que una *call-girl* mate al hipócrita millonario con lo que constituye su instrumento de trabajo: un teléfono.

(Habría que citar igualmente el toque extraordinario de que Kelly decida abandonar su profesión el Día de la Independencia americana, inspirado a Fuller por la nota escrita antes de morir en una bolsa de papel con lápiz de maquillaje por una prostituta encinta y suicida: *"Hoy es mi Día de la Independencia y voy a celebrarlo ahora. Que Dios me*

perdone". Parece obligado agregar aquí que muchas de estas notaciones se le ocurren a Fuller a partir de su experiencia como periodista: el clima de los disturbios de Harlem que presenció en 1929 aplicado a la escena del intento de linchamiento en **The Baron of Arizona** ("El Barón de Arizona", 1950); el uso de South Street, la calle del Journal, como escenario de **Manos peligrosas**; la reconstrucción de Park Row, la calle de los periódicos, en la película de ese título; el viaje en submarino como fuente de inspiración en **El diablo de las aguas turbias** (*Hell and High Water*, 1954); las vivencias de la guerra en sus películas bélicas en general y **Uno Rojo, división de choque** en particular... Es evidente que Fuller sabe de lo que habla).

5. El cine de Fuller es un cine en libertad, donde no hay otras reglas que las que el susodicho Fuller inventa a su medida para cada momento. Puede resolver sus escenas en planos-secuencia vertiginosos, como el justamente célebre de **Park Row**, con la refriega que empieza en un bar, continúa en plena calle y concluye en el bar de enfrente, "sin cortes, ni cambios de plano". O como en el similar de **Forty Guns**, donde Griff se levanta de la cama, se arregla, sale a la calle, se reúne con sus hermanos, atraviesa todo el pueblo -y todo quiere decir "todo"- hasta la estación, donde pone un telegrama. O puede hacer cosas imposibles para la época, como rodar largos *travellings* en CinemaScope dentro de un submarino, en **El diablo de las aguas turbias**. O si dos personajes hablan, filmarlos durante cinco minutos sin contraplano, como en **Yuma**, si el diálogo le parece lo bastante interesante o importante. O puede cambiar de tercio, si le place, y hacer justamente lo contrario. Verbigracia, fragmentar la acción en un montaje frenético, como en el momento no menos célebre de **Forty Guns** en que Griff, desarmado pero inexorable, sale al encuentro del borracho Brockie y le pone fuera de combate, una larga marcha dilatada hasta lo indecible con insertos de pies que caminan y los ojos del sheriff que ocupan la inmensa pantalla del CinemaScope. (En otra escena de la misma película, cuando Jessica despide a Ned Logan, su cómplice y ex-amante, para no cortar la acción ni el plano Fuller hace salir a Griff de campo por la izquierda y pasar por detrás de la cámara para volver al encuadre entrando por la derecha, una estratagema usada luego por Resnais en **El año pasado en Marienbad** (*L'année dernière à Marienbad*, 1961).

Las ideas de puesta en escena fullerianas pueden ser todavía más atrevidas y/o arriesgadas en su espíritu de síntesis. **Forty Guns** contiene dos muestras igualmente notorias en este sentido. Una es el encuentro de Wes y Louvenia en la armería, cargado de graciosos sobreentendidos sexuales, donde el hombre busca un fusil, apunta para probarlo, tras lo cual Fuller -impávido- monta un plano subjetivo del rostro de la muchacha vista a través del cañón, seguido de otro con los dos besándose, copiado por Godard -sustituyendo el arma por un periódico enrollado- en **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, 1959). Y la salida de la boda de Wes y Louvenia, atacados por un grupo de jinetes, donde todo es -deliberadamente- tan rápido, que no se sabe quién ha disparado, ni quién ha muerto, hasta que la novia aparece abrazada al cadáver del hombre con quien acaba de casarse.

La rapidez es un componente esencial en el cine de Fuller. Recuérdese la reacción instantánea, casi un reflejo condicionado, con que Griff -que no ha matado a un hombre en diez años- dispara sobre Jessica, utilizada como escudo por su hermano Brockie, y acaba con éste como si fuera un perro, en el climax de **Forty Guns**. O la brusquedad sublime de la carrera de Lucky Legs, sin un segundo de vacilación, hacia el detonador que provocará la explosión del depósito de armas y su muerte, el mejor momento de **China Gate**. Es un plano digno del no menos memorable del suicidio de Edmund en **Germania, anno zero** ("Alemania, año cero", 1947). Y no es ése el único aspecto que hermana a Fuller con, de entre todos, Rossellini. Es obvio que Fuller nada tiene que ver con Rossellini, pero se le parece mucho en el carácter sustancialmente sintético de su discurso, en su aproximación directa y sin florituras a la realidad, en la urgencia por llegar a lo esencial, en el desprecio decidido a todo cuanto sea secundario a ese propósito.

6. Todas esas características hacen de Fuller un cineasta eminentemente paradójico: Baroja habría encontrado en él a su perfecto Silvestre Paradox.

Veamos. Fuller pasa por ser un cineasta descuidado, primario, tosco en sus efectos. Pero pocos directores usan el decorado más imaginativamente: la casa flotante de Skip en **Manos peligrosas**; la pared de papel del club de juegos que Eddie atraviesa, impulsado por un puñetazo, para

Uno Rojo, división de choque
(The Big Red One, 1980)

caer a los pies de Sandy en **La casa de bambú**; una calle "europea" de estudio, media docena de soldados que combaten y Beethoven le bastan para recrear, con asombroso vigor, el final de la guerra en Alemania durante los primeros minutos de **Verboten!**; el laberinto de cemento de Shadazup que deviene el escenario surreal de la más encarnizada batalla de **Invasión en Birmania**; el pasillo del manicomio -verdadero *locus solus*- sumergido por el agua de la lluvia en **Corredor sin retorno**. Y menos todavía los que han sacado un partido mayor y más dinámico -cuando había devuelto las cámaras a la inmovilidad de **L'assassinat du Duc de Guise** ("El asesinato del Duque de Guisa", 1908)- del formato CinemaScope, *"sólo bueno para filmar serpientes, y entierros"* como decretó Fritz Lang (8). Los efectos más manidos parecen nuevos cuando los emplea Fuller, como el *ralenti*, tan desacreditado por el uso y el abuso después de Kurosawa y Peckinpah, tan genialmente utilizado en los aterradores planos del perro cargando contra la cámara en **Perro blanco**. O la inventiva con que se emplea algo tan convencional como los titulares de periódico en **Underworld USA** -"CONNORS DEFIES UNCLE SAM", reza el titular del periódico que flota en la piscina junto al cadáver del ahogado jefe de National Projects- o en **Una luz en el hampa**.

No acaban aquí las paradojas. Resulta irónico que Fuller, tan recio y viril, no haya dudado en abordar el tema del amor entre hombres en **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*, 1949) o **La casa de bambú**, que prácticamente concluye con la imagen del cadáver del traicionado Sandy dando vueltas en la noria, una auténtica bofetada moral para Eddie. Y también que con toda la reputación de fascista y racista creada abusivamente en torno a su figura, haya defendido el amor entre personas de razas distintas, como en **La casa de bambú** -donde una japonesa, interpretada por una japonesa, se acuesta con un americano por primera vez en una película de Hollywood-, en **China Gate**, o en **The Crimson Kimono** ("El kimono carmesí", 1959) -donde una mujer blanca prefiere el amor de un *nisei* al de un hombre de su raza-. Y todavía que ese presunto belicista haya filmado las películas más duras sobre la guerra, de **Invasión en Birmania** -que a pesar de la coda marcial y patriótica encasquetada por el productor mereció este juicio sublime de un hijo del general Patton: *"Es formidable, pero no dará a nadie ganas de alistarse en el ejército"*- a **Uno Rojo, división de choque**.

Quizá sea el momento oportu-

no de vindicar a Fuller no sólo como surrealista, sino como anarquista, que no tiene ni Dios, ni amo, ni en estilo ni en concepto. Nadie, después del Lang de **Furia** (*Fury,* 1936) y **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937) ha hecho películas más anarquistas en Hollywood. Ni ha creado personajes más genuinamente anarquistas que James Addison Reavis en **The Baron of Arizona**, Skip en **Manos peligrosas**, Tolly Devlin en **Underworld USA**, Kelly en **Una luz en el hampa**, y por supuesto O'Meara en **Yuma**, el irlandés sudista que prefiere ser sioux a nordista.

7. Como ya ha indicado Scorsese, Samuel Fuller es un personaje de excepcional importancia en la historia del cine americano. En los años 50 y primeros 60, hizo películas increíbles, únicas en tema y tratamiento "dentro del sistema de Hollywood". Fuller es un cineasta americano al ciento por ciento y sólo tiene sentido en América, el tema central de todas sus películas. Eso explica el porqué el exilio europeo no le ha sentado bien, al contrario que a Joe Losey. De quedarse en América, Losey no habría pasado de director de películas de serie B -excelentes, probablemente- mientras que en Europa pudo acceder a producciones importantes y *highbrow*. El cine de Fuller, en cambio, resulta desplazado fuera de sus raíces, puede degenerar fácilmente en parodia, como muestran **Muerte de un pichón** (*Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse,* 1972) o **Calle sin retorno** (*Sans espoir de retour*, 1989).

Algo asombroso, sin embargo, ocurrió con Fuller. Cuando a fines de los 70 se le creía acabado, renació brusca, fugazmente de sus cenizas al comenzar la nueva década con dos películas no menos imaginativas y vigorosas que las de su mejor época. La primera, **Uno Rojo, división de choque** materializaba el proyecto del cineasta, demorado durante 25 años, de contar su historia y la de su división a través de Argelia, Sicilia, Francia, Checoslovaquia, Bélgica y Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, un reportaje bélico transfigurado en danza macabra que exorciza los horrores de la guerra gracias a un estilo ceñido, brioso, siempre a la caza de la imagen fulgurante. Es una de las pocas películas demasiado tiempo esperadas que, a pesar de todo, no decepciona; habría que conocer la versión no exhibida de tres horas, la preferida de Fuller, para valorarla debidamente; tal vez sea accesible alguna vez y nos llevemos una nueva sorpresa.

The Crimson Kimono *("El kimono carmesí", 1959)*

Más notable aún sería la segunda, **Perro blanco**, la primera película de Fuller para una *major* en dos décadas: una dinámica, inteligente parábola antirracista con un perro alsaciano blanco entrenado para atacar a los negros, a la vez verdugo, víctima y héroe. Porque el odio de los racistas que le programaron le desequilibra y empieza a atacar a los blancos, hasta obligarles a acabar con él. Hay una secuencia magistral donde se descubre al propietario del animal, el culpable de su "educación", personaje que -suprema ironía- Fuller hace interpretar al mismo actor que encarnó a un comunista en **Manos peligrosas**. La audacia del tema, unida a la campaña estúpidamente desencadenada contra la película por un "asesor moral" contratado por la compañía y que siguió todo el rodaje sin poner objeciones, hizo renunciar a Paramount al lanzamien-

John Cassavetes y Sam Fuller en Berlín, en 1984

to en salas, limitándose a distribuir la película en vídeo. Eso liquidó las posibilidades de una segunda carrera final en Hollywood para Fuller, que se exilió definitivamente en Francia.

Y eso, naturalmente, es una tragedia. Pues aparece innegable -creo haber presentado ya suficientes pruebas de convicción- que en diez minutos de cualquier película de Fuller hay más ideas de cine que en la producción entera de un año del Hollywood actual. Que no haya sitio en Hollywood para un director como Fuller es todo un síntoma de la situación del cine americano. Su huella ahí queda, a pesar de todo. Sin Fuller no habría Scorsese. Sin Fuller no habría Abel Ferrara, ni Quentin Tarantino. La lección que sus películas supone para todo aquél dispuesto a ponerse detrás de una cámara, ahí está, tan fresca, vibrante, viva como en el día en el que se proyectaron por primera vez. Nadie podrá quitarle el valor de esa lección -que es también una lección de integridad profesional- que no tiene precio. Y nadie podrá quitárnoslo a nosotros tampoco.

NOTAS

1. "Abróchense los cinturones, va a ser una noche movida". (Nota de la traductora)

2. "Un bondadoso profesor judío, perdido en el centro de Los Angeles". (N.T.)

3. Abróchense los cinturones, va a ser un artículo movido. (N.T.)

4. Las declaraciones de Sam Fuller citadas a lo largo de este artículo están tomadas de "Il cinema di Samuel Fuller", de Piero Tortolina y Antonio Rubini (Padua, 1984) e "Il était une fois... Samuel Fuller", de Jean Narboni y Noël Simsolo (París, 1986).

5. "El caballo, asustado por el bombardeo, corrió hacia la estatua de Cristo. En la fría niebla francesa, el caballo fue zigzagueando por aquella tierra de nadie, desgarrada y hundida, y que resonaba con el silencio de la muerte. El enloquecido animal pasó estruendosamente por encima de cadáveres de yanquis y alemanes, que yacían en posturas grotescas". ("The Big Red One", Bantam Books, Nueva York, 1980). (N.T.)

6. "La cámara se desliza a la derecha, más abajo de un campo de maíz de admirables tonalidades amarillo oscuro, cubierto de cadáveres de soldados con uniformes sucios y sombríos, acurrucados en las posturas más curiosas, luego vuelve a subir para encuadrar a Meeker, dormido sobre su montura, en lamentable estado. Sobre un fondo de humo negro muy denso, se destaca Steiger, igualmente mugriento, pero vestido de campesino. Dispara sobre Meeker, va a registrar a su víctima, descubre algo de comida en sus bolsillos, se instala sobre el cuerpo para comer un bocado; al darse cuenta de que también hay pan, lo toma; enciende un cigarro. Meeker comienza a gemir con estertores de muerte, por lo que, incomodado, Steiger se aleja un poco. Primer plano de Steiger, que mastica y fuma. Entonces, en enormes letras rojas, sobre su frente y sobre su barbilla aparece el título de la película".(Cahiers du Cinéma, n. 93, marzo 1959). (N.T.)

7. Prefacio de "Il était une fois... Samuel Fuller".

8. Frase en los diálogos de **Le mépris**.

Balas vengadoras (I Shot Jesse James, 1949)

El *western* visto por Samuel Fuller

José María Latorre

Si se creyera en las palabras de Fuller habría que decir que al viejo Sam nunca le ha gustado el *western*. En efecto, al ser preguntado por Jean-Louis Noames, en un antiguo Cahiers, sobre su primer film, **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*, 1949), Fuller fue tajante en su respuesta: *"El* western *en sí no me interesaba; el género en sí no me gusta"*. Y a continuación pasaba a hablar de la historia que narraba en el film, destacando el hecho de que el asesino era el protagonista (Fuller se refería a John Ireland, que interpretaba el papel de Robert Ford, uno de los hombres que dispararon por la espalda contra Jesse James). Esa afirmación debe contener algo de verdad, puesto que Fuller sólo ha realizado cuatro *westerns* y, si la memoria no me engaña, únicamente ha colaborado con otros cineastas, dentro del género, como adaptador de **Retaguardia** (*The Command*, 1954), un simpático *western* de caballería filmado por David Butler. Por otra parte, cuando Fuller hablaba del *western* era para destacar uno que le gustaba especialmente, **The Ox Bow Incident** ("Incidente en Ox Bow"; William A. Wellman, 1943), afirmando que si le gustaba no era por la habilidad del director sino por la historia: *"¡Qué historia maravillosa!"*, decía Fuller, *"¡Hombres que ahorcan a unos inocentes y después descubren su error! Se miran. No dicen nada. Se quedan de pie delante del bar. Es un tratado sobre la estupidez humana, ¿comprende? ¡Unos hombres que son incapaces de hacer otra cosa que mirarse a los ojos!"*.

Esto da pie para añadir una cuestión importante: para Samuel Fuller, el elemento más importante dentro de un film es tener como base una buena historia. Las tres cosas (desinterés por el *western* como género, el aprecio por un film de "contenido" como **The Ox Bow Incident** y la prioridad de la historia a la hora de poner en marcha la producción de un film) me parecen fundamentales en el momento de afrontar los *wes-*

terns de Samuel Fuller o, expresándolo de otro modo quizá más preciso, el *western* visto por Samuel Fuller: el desinterés por el género no debe entenderse como un rechazo frontal sino como una renuncia a aceptar ciegamente algunas de sus convenciones; lo que le gusta a Fuller del *western* son las situaciones insólitas y los planteamientos originales; lo que Fuller ha procurado siempre, también dentro del *western*, es poder filmar historias atractivas. Es decir, Fuller ha realizado *westerns* cuando hallaba una historia que le parecía interesante y no, como otros directores, por costumbre o por sentirse cómodo en ese género; y lo ha hecho aplicando aquel aforismo expresado en **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*; Jean-Luc Godard, 1965) y repetido luego hasta la saciedad (por lo que pido disculpas por volver a él), que decía: *"Un film es como un campo de batalla: amor, odio, acción, violencia, muerte..., en una palabra, emoción"*. Se diría, empero, que con esas palabras Fuller estaba proponiendo casi una definición del género, lo cual sólo sería relativamente cierto (son numerosos los *westerns* que no son "un campo de batalla" y en los que no hay "emoción"): lo que hacía Fuller era proponer un retrato de sí mismo expresando su concepto del cine, al que sobre todo le pide emoción.

Fuller resumía lo que era **Balas vengadoras** diciendo: *"Mi película contaba la historia del hombre que mató a Jesse James. La muerte de James es una historia bien conocida por todos y que ya se ha convertido en una leyenda en el folklore y en las sagas del Oeste. Al final, cuando el asesino está a punto de morir en los brazos de la chica, balbucea que quiere decirle algo (y eso es nuevo, estoy muy contento de que me dejaran hacerlo así). Todo el mundo espera que él le diga que le ama, porque es una escena que ya se ha filmado por lo menos diez mil veces, pero ese hombre que se está muriendo en la calle murmura estas palabras:* 'Siento haber matado a Jesse'. *Y mirándola a los ojos, añade:* 'Porque le amaba'. *Mi película es la historia de un tipo que mata al hombre que ama. Oscar Wilde dejó escrita esta magnífica frase:* 'Cada hombre mata lo que ama'. *Los críticos hablaron de que era un* western *adulto"*.

Primer film y primer *western* de Samuel Fuller, **Balas vengadoras** (que para su estreno en España ostentó el subtítulo de "Asesinatos por la espalda") llama la atención por su insólito planteamiento dentro del género y por ser, con sólo ochenta y un minutos de duración, el de mayor "densidad" de todo el cine fulleriano -junto, quizá, con **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1951)-. La originalidad proviene, sin duda, del enfoque dado a la historia y de la toma de partido del realizador (también guionista del film) en favor de un tipo de personaje que hasta entonces había estado relegado en el *western* a un papel de comparsa o de segundón: el proscrito. Ambas cosas están estrechamente relacionadas. De hecho, la historia está planteada en función de uno de esos personajes, Robert Ford, *the man who shot Jesse James*, distanciándose de los habituales tratamientos fílmicos del célebre asesinato, que solían mirar más a la víctima que al asesino -**Tierra de audaces** (*Jesse James*; Henry King, 1939)- y sin relación alguna con el posterior **La verdadera historia de Jesse James** (*The True Story of Jesse James*; Nicholas Ray, 1956). Fuller, a menudo portavoz de los antihéroes, apostador por los marginados, apuntaba de paso una idea temática que sería retomada y desarrollada en *westerns* sucesivos filmados por otros cineastas: la consideración de que el personaje del *gun-man*, o el perseguido, puede ser más interesante que sus víctimas o sus perseguidores. (¿Es preciso recordar los inicios de Fuller como periodista especializado en crónicas de sucesos?). *"Hay un momento"*, decía Fuller, *"en el que un muchacho dispara sobre John Ireland porque éste ha matado a Jesse James. Desde entonces Ireland se ha convertido en un hombre muy famoso, pues ha matado al más famoso de los bandidos. El muchacho le dispara y falla, y él dispara sobre el muchacho ignorando que se trata de un crío. Por fin, éste grita agazapado en la oscuridad:* 'No dispare, ya no me quedan balas'. *Cuando obliga a salir al chico de la oscuridad, le pregunta:* '¿Por qué se te ha ocurrido dispararme?'. *El chico responde:* 'El que le mate se convertirá en el tirador número uno de los Estados Unidos'. *Dicho de otro modo: se hará famoso"*. Y añadía Fuller: *"A la Fox le gustó tanto que incluso un tipo escribió una historia basada en esta frase:* ***El pistolero*** *(*The Gunfighter*; Henry King, 1950). Pusieron a Gregory Peck en el papel principal. Después se han hecho muchos films sobre este tema. No voy a decir que yo sea la causa del nacimiento de todos esos films, pero sí digo que si lo que yo puse en el mío no hubiera tenido éxito no se hubieran servido de ello tan a menudo. He ahí algo que no me gusta: si hay que utilizar las ideas de alguien, que sea porque inspiran algo y no porque hacen entrar dinero en la taquilla"*.

A los numerosos intereses temáticos e históricos que tiene

el film de Fuller dentro del *western* habría que añadir, como ya he señalado, su gran densidad, a la que tal vez no sea ajeno el hecho de que **Balas vengadoras** sea el primer largometraje del director: hay en él un brío, una vitalidad, una energía y, sobre todo, una osadía y un aprovechamiento de medios que son propios de alguien que desea hacer notar su presencia a cualquier precio. Llama la atención tanto la habilidad fulleriana para dar vigor dramático a unos personajes y a unos tipos que hasta entonces habían permanecido en la sombra del género, cuanto la fuerza de su planificación (con una abundancia de primeros planos inusual hasta entonces en el *western*), así como su peculiar ritmo basado en el contraste del montaje de primeros planos y planos generales (nada que ver con el cine de Sergio Leone). La causa de que en **Balas vengadoras** haya tantos primeros planos es explicada así por Fuller: *"Como mi film era la historia de un asesino, yo quería que se viesen bien los rostros (...). El ochenta por ciento del film estaba compuesto por rostros, pero eso ocurría porque era la historia de un asesino. Imagine una escena con gente comiendo y un hombre mirando al que piensa matar. Y ellos hablan de pan, de comida, de cosas que son completamente normales. ¡Qué contraste! Ahí se ve hasta qué punto puede aprovecharse un diálogo aparentemente insignificante".*

Fuller no suele mostrarse menos entusiasmado hablando de su segundo *western*, **The Baron of Arizona** ("El Barón de Arizona", 1950). Pero en esta ocasión resulta difícil compartir su entusiasmo, a no ser que se trate de reconocer los indudables atractivos argumentales que ofrece una historia todavía más insólita dentro del género (*"Adoro este film"*, explicaba Fuller, *"es un* western *pero no es un* western*, sino una historia basada en un hombre que existió realmente, James Addison Reavis, un falsario que en torno a mil ochocientos ochenta trabajaba en el registro de tierras de Arizona y decidió robar este territorio a los Estados Unidos haciendo documentos falsos"*). **The Baron of Arizona** hace suyas algunas de las debilidades de **Balas vengadoras**, en especial lo concerniente a unos diálogos a menudo insufribles, sin llegar a alcanzar su febrilidad expresiva: todo lo que en **Balas vengadoras** era inventiva visual y audacia narrativa se convierte en contención en **The Baron of Arizona**, lo que hace que sus defectos resulten más evidentes (los cambios de ritmo y de rumbo narrativo constituyen aquí un freno y una molesta ruptura de la narración). A veces es preferible un Fuller visceral y enloquecido, aunque ofrezca resultados irregulares, que un Fuller contenido. Cierto es que hay una diferencia básica entre uno y otro film: en **Balas vengadoras** el personaje de Robert Ford parecía interesar a Fuller por su naturaleza angustiada, por su "diferencia", mientras que en **The Baron of Arizona** el personaje de James Addison Reavis interesa al realizador en la medida en que se siente atraído por su extravagante personalidad, favoreciendo un cierto proceso de identificación; diríase que, confiando quizá en que historia y personaje bastarían para lograr un buen film, Fuller reprime su tendencia al frenesí, y cuando ésta sale a relucir es para ofrecer momentos tan retóricos como el de la sombra de la soga proyectándose sobre el mapa de Arizona que adorna una de las paredes del despacho de Reavis.

The Baron of Arizona *("El Barón de Arizona", 1950)*

Mucho más interés tiene **Yu-**

Yuma (Run of the Arrow, 1957)

ma (*Run of the Arrow*, 1957), en mi opinión no sólo el mejor *western* de Samuel Fuller sino también una de las dos o tres mejores películas de su filmografía, en el que se dan la mano, sin desfallecimiento ni pérdida de ritmo, la fuerza de la historia narrada, la originalidad del planteamiento y del punto de vista del autor, el espesor dramático y la tensión de la puesta en escena, que se apoya (como nunca en el cine de Fuller, más aún que en sus films bélicos) sobre la valoración del esfuerzo humano, la fisicidad del paisaje y la integración de los elementos naturales en el desarrollo del relato, a la manera de Walsh. El punto de partida argumental es sencillo: se trata de contar las aventuras del soldado confederado que disparó la última bala en la guerra de Secesión, O'Meara (Rod Steiger), un hombre huraño y contradictorio, obcecado por la idea de la rendición de Lee. A los ojos de O'Meara, el general Lee no es sino un renegado de la causa por la que ha combatido. Después de tener bajo el punto de mira de su fusil al mismísimo general Grant, O'Meara se interna en territorio sioux, convertido voluntariamente en un renegado, en un hombre que renuncia a colaborar en la creación de un nuevo país. O'Meara conoce a un viejo sioux, Coyote Andante (Jay C. Flippen) que vive una situación similar a la suya (Coyote trabajó de explorador para el ejército y por ello es considerado un renegado por los de su raza), y eso le permite saber no pocas cosas sobre las costumbres indias que pueden ayudarle a sobrevivir. La idea de reunir como compañeros de infortunio (y casi de muerte) a un renegado blanco y a un renegado indio (ambos se verán sometidos a la carrera de la flecha, un ritual sioux de llamativa crueldad) resulta tan excelente como la de hacer que el personaje de Coyote Andante esté enfermo del corazón, detalle -hay que reconocerlo- bastante más que insólito en el paisaje psicológico del *western*.

No sin razón, Samuel Fuller se mostraba orgulloso de su hallazgo: *"En **Yuma** me gustaba mucho el personaje de Jay C. Flippen. Era muy inhabitual. ¿Ha visto alguien alguna vez en un film un indio cardíaco? Se cree que sólo lo son los blancos. **Yuma** es uno de los pocos films desde hace tiempo en el que los indios ganan una batalla. Siempre me han gustado los indios y los utilicé como trasfondo"*. Y el propio Fuller define certeramente lo que es el film al explicar: *"En **Yuma** hice un apunte que me salió del corazón, a saber: que la rendición de Lee no fue la muerte del Sur sino el nacimiento de nuestro país. Y los habitantes del Sur todavía no lo han comprendido"*. Esta idea de un Fuller discursivo, o

al menos de un Fuller interesado por el discurso, parece que, en principio, no se corresponda con la leyenda que pesa sobre su persona y su obra (intuitivo, anárquico, desenfrenado, violento, vitalista, cineasta no reflexivo). Pero en este sentido todavía son numerosos los clichés que, a pesar de los esfuerzos de la crítica más despierta, rodean a muchos directores americanos, a los que la "otra crítica", precisamente la *contenutista*, ha etiquetado casi como "buenos salvajes" (otro buen ejemplo sería Raoul Walsh). Según Fuller, el noventa y cinco por ciento de los films están hechos por dinero, para aumentar la cuenta en el Banco, y sólo un cinco por ciento, o tal vez menos, se hacen porque un hombre tiene una idea y para él es necesario expresar esa idea. *"Estoy orgulloso de mi balance personal"*, añadía Fuller, *"no es, quizá, excepcional dramáticamente, o artísticamente, o incluso financieramente, pero nunca he hecho un film porque las circunstancias me obligasen a ello. Y no me importa nada que me digan que mis films son de acción (lo cual, por otra parte, encuentro divertido), porque eso no me interesa: la acción es fácil, basta con tener unos cuantos buenos especialistas y audacia para el emplazamiento de la cámara. Eso no tiene nada que ver con el drama"*.

Yuma es un vigoroso drama desarrollado en el Oeste que, además, es un film de acción. Como el resto de los *westerns* de Fuller pero todavía, si cabe, más exacerbado. Momentos como la secuencia inicial -que Fuller recuperaría veintitrés años después para el principio de **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980)-, o el diálogo entre madre e hijo antes de que éste abandone el pueblo (la madre se esfuerza en hacer entender al hijo que *"todos vivimos bajo una misma bandera"*, a lo que éste responde *"soy un rebelde porque quiero serlo, no porque tenga que serlo"*), o el aprendizaje elíptico del lenguaje y las costumbres sioux por parte de O'Meara, magníficamente condensado en el descubrimiento del túmulo indio y en el mensaje dejado con piedras, o toda la carrera de la flecha -uno de los mejores fragmentos filmados jamás por Fuller, en el que la dureza mineral del terreno adquiere una fuerza expresiva sólo comparable a la de **Quince balas** (*Fort Dobbs*, 1957) y **Río Conchos** (*Rio Conchos*, 1964) de Gordon Douglas, o la de **Juntos hasta la muerte** (*Colorado Territory*, 1949) de Raoul Walsh- son de los que no solamente honran el género al que pertenecen sino que demuestran la fuerte personalidad del realizador.

En cuanto a **Forty Guns** ("Cuarenta pistolas", 1957), cuarto y último de los *westerns* fullerianos, contiene más cine en sus alucinantes y densos ochenta minutos de duración que la fil-

Yuma
(Run of the Arrow, 1957)

Forty Guns ("Cuarenta pistolas", 1957)

mografía completa de otros reputados cineastas actuales; es uno de esos films en los que se hace realidad aquella vieja sentencia cahierista, cada día menos frecuente, del ofrecimiento de una idea por plano. Compendio y catálogo del estilo y el mundo fullerianos, **Forty Guns** narra con más enloquecimiento que nunca una de las historias paradójicamente menos atractivas, sobre el papel, del cine del autor de **Yuma**: tres hermanos, Griff Bonnell (Barry Sullivan), Wes Bonnell (Gene Barry) y Chico Bonnell (Robert Dix) se enfrentan a una violenta mujer que cuenta nada menos que con cuarenta guardaespaldas (las "cuarenta pistolas" a las que hace referencia el título original del film). Menos condicionado, quizá, a causa de la falta de la habitual brillantez argumental, Samuel Fuller da vía libre a su torrencial inventiva visual ofreciendo una narrativa brillante y descoyuntada en la que los más alejados planos generales se combinan con grandes planos en Scope (lo que llama más la atención que en **Balas vengadoras**, como consecuencia del formato), en la que descabelladas grúas se dan la mano con larguísimos *travellings*, en la que los retorcimientos narrativos y los bruscos giros que dan los personajes crean una sensación de incomodidad casi física. Un encuadre puede mostrar lo que un hombre está viendo a través de su rifle; un huracán puede derribar a Jessica (Barbara Stanwyck) de su caballo y arrastrarla entre una avalancha de carretas, matorrales, árboles y tablas, y a continuación, mediante un sorprendente e inesperado encadenado, puede verse a Jessica conversando tranquilamente con su salvador, Griff Bonnell. Y si he escrito la palabra sorprendente es porque al entrar en **Forty Guns** se accede al reino de la sorpresa: Fuller no sólo rechaza las habituales convenciones del *western* sino que dinamita desde dentro, en un insólito rasgo de pasión por el "cómo" contar, las reglas no escritas de la clásica narrativa cinematográfica americana, incluyendo lo que se entiende como planificación "lógica".

Los cuatro capítulos de la historia del *western* filmados por Samuel Fuller son, pues, con todos sus atractivos y sus irregularidades, cuatro de los films más personales del realizador. La operación llevada a cabo en ellos por Fuller no es otra que servirse de un marco genérico para proyectar sobre él su peculiar concepto de lo que es el cine, lo que no hace sino reforzar su extrañeza, su atipicidad. No es raro, por lo tanto, que el autor de **Forty Guns** no frecuentara más el género: sólo lo hizo cuando las características de cada proyecto le permitieran ignorar el registro de lo convencional y, mediante el singular atractivo de unas historias, el enloquecimiento de la puesta en escena y la libertad de una planificación no sometida a las exigencias del verosímil fílmico, poder impartir una lección práctica de libertad creativa.

Casco de acero (The Steel Helmet, 1951)

Retrato de grupo frente a la guerra

Ricardo Aldarondo

Un casco con un agujero de bala reposa en el suelo. Con violentos golpes de música van apareciendo los títulos de crédito. Al terminar los títulos, el casco se levanta. Bajo él unos ojos miedosos miran a su alrededor. El soldado que hay debajo del casco comienza a arrastrarse por el polvoriento suelo, dejando atrás los cadáveres de sus compañeros. En los minutos siguientes, los primeros planos de unos pies que avanzan hacia el soldado resultarán ser los de un niño amigable, aparecerá un enfermero negro perdido de su batallón, y todos ellos se encontrarán con unos soldados comandados por un teniente desorientado: el grupo ya está formado en los minutos iniciales de **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1951). En esas primeras secuencias bélicas de Fuller ya se encuentran casi todos los elementos (el grupo, la superviviencia, la suciedad, la soledad, el aislamiento, el racismo, la desorientación, la seca violencia, el peligro inminente, la música, los niños, el casco...) que pondrá en juego en su acercamiento a la guerra.

El grupo de soldados como materia prima para elaborar una visión de la guerra, es propuesto por Fuller prácticamente cada vez que aborda el género bélico. De las seis películas de guerra de Fuller -**Casco de acero**, **Fixed Bayonets** ("Bayonetas caladas", 1951), **China Gate** ("La puerta de China", 1957), **Verboten!** ("¡Prohibido!", 1958), **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962) y **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980)- sólo **Verboten!** abandona el punto de partida de un grupo humano avanzando por la guerra. Una séptima película, **El diablo de las aguas turbias** (*Hell and High Water*, 1954), podría tener alguna relación con el género, al estar ambientada en la Guerra Fría, pero se decanta más que nada por la aventura de espionaje. Cambian los escenarios, las guerras, los soldados, los sargentos y las

ideologías, pero con la insistencia en tomar a un conjunto de seres humanos convertidos en carne de guerra, Fuller deja plasmado, a lo largo de treinta años, uno de los estudios más coherentes, vitales, ricos e impactantes, y sobre todo menos ostentosos, que el cine americano ha aportado acerca de la guerra, con permiso de Raoul Walsh, Lewis Milestone, Robert Aldrich o William A. Wellman.

Antes de nada, conviene conocer, aunque se hayan comentado en numerosas ocasiones, los "seis mandamientos del film de guerra" elaborados por el propio Samuel Fuller, una lúcida declaración de principios:

"1. No hacer jamás que cese el combate cuando alguien es alcanzado. Si un tipo cae, se ha de continuar. ¿Qué se puede hacer si no?

2. No permitid jamás a un G.I. moribundo que saque su cartera y mire la fotografía de su novia. Eso nunca ocurre así.

3. Que vuestros soldados estén sucios, cansados y barbudos. Cuando se está en el frente, nadie se afeita.

4. No poner nunca muchachas en los films de guerra. Tampoco mujeres vistas en flashback, *esperando en su casa el retorno de los maridos. Si no eres capaz de decir qué clase de hombre es tu personaje, sin mostrar cómo es él en su casa, sácalo del guión.*

5. No dejad que los actores hagan muchas cosas. El 80 % de los actores en los films de guerra son histriónicos. Ellos no quieren ser soldados, quieren alardear solamente.

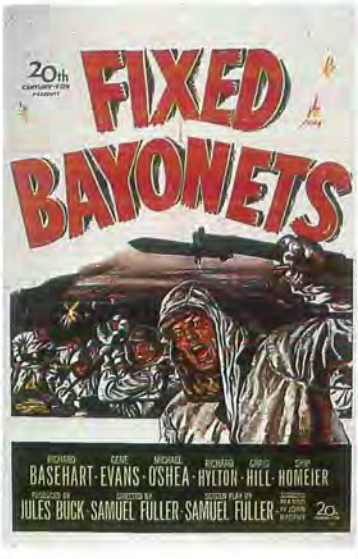
6. Obligad a vuestros actores a realizar un período de entrenamiento como si fueran reclutas, y no los miméis demasiado" (1).

No hay más que ver las películas para comprobar que Fuller nunca se ha olvidado de sus Tablas de la Ley Bélica. Aunque hay realismos que matan. O casi: *"Para hacer una película de guerra auténticamente realista, yo siempre he dicho que lo ideal sería esconder detrás de la pantalla a unos soldados que dispararan a los espectadores durante la proyección. No para matarlos, sólo por el realismo de la película. Imagínese un poco el suspense si fuera a ver una película sabiendo que a lo mejor le disparan. Seguro que sería el único de la sala, pero ¡qué suspense!"* (2).

No es extraño que Fuller buscara el máximo realismo en sus películas, teniendo en cuenta que realizó la primera filmación de su vida durante la Segunda Guerra Mundial, en la liberación de un campo de concentración nazi por parte de una compañía de infantería americana (la Uno Rojo, precisamente) en la que estaba movilizado. Su madre le había mandado una cámara de 16mm. al frente, y el joven Samuel se estrenó registrando en granulado blanco y negro los rostros desencajados y los huesos amontonados. Esas imágenes, doblemente históricas, forman parte ahora del documental **Falkenau, vision de l'impossible** ("Falkenau, visión de lo imposible", 1988), de Emil Weiss, explicadas por el propio Fuller.

Dentro de la obra de Fuller, sus películas de guerra constituyen una buena proporción, pero son sobre todo el campo abonado para que el director americano expulse toda su visceralidad tantas veces comentada y haga de lo abrupto y lo espontáneo un estilo. Es el género en el que puede expresarse con información de primera mano, el que a través de su experiencia le permite poner en juego su pasional forma de ver el cine. En el género bélico ha conseguido dos de sus películas que considero más notables -**Uno Rojo, división de choque** y **Verboten!**-, ha llevado al extremo ese grado de delirio y desmesura que sazona su cine -**China Gate**- y ha mostrado su habilidad para superar las estrecheces presupuestarias consiguiendo resultados nada pobretones -**Casco de acero**-.

Algunos precedentes había, antes de que Fuller comenzara en los años 50 a focalizar en el grupo de soldados su realista e impulsiva visión de la guerra: **Objetivo Birmania** (*Objective, Burma!*, 1944), de Raoul Walsh, estaría entre los más palpables, por su modo de suplantar la gloria bélica con la más cruda experiencia humana de un grupo luchando contra sus circunstancias, y por la utilización de un decorado selvático y opresivo para impulsar los caracteres de los personajes y sus acciones; y también **El sargento inmortal** (*The Immortal Sergeant*,



Fixed Bayonets *("Bayonetas caladas", 1951)*

China Gate ("La puerta de China", 1957)

1943), de John M. Stahl, una película que Fuller había visto y, aunque no reconoce explícitamente como influencia, tiene algunos puntos de contacto con los dos primeros capítulos de su periplo bélico: **Fixed Bayonets** está basada de lejos en la misma novela de John Brophy que adaptó Stahl, y en **Casco de acero** coinciden algunos detalles de **El sargento inmortal**: los soldados aislados al mando de un sargento que hace lo que puede, el cuestionamiento de la validez que sus pequeñas acciones tienen para el triunfo en la guerra total, y la defensa de la Infantería sobre otras divisiones del ejército. **Casco de acero** estaba precisamente dedicada a la Infantería de los Estados Unidos: no hay que verlo como una exaltación militar, sino como un afecto personal. Es el Cuerpo en el que combatió Fuller, y resulta coherente con las películas: como dice uno de los personajes, la Infantería tiene una ventaja, estás vivo o muerto, pero estás en el suelo.

Si Raoul Walsh ponía un "no hay final" (hasta la victoria total) al término de **Objetivo Birmania** como gesto de ánimo en una guerra aún no concluida, Fuller indica también en el último plano de **Casco de acero** que esa historia no tiene final: porque las guerras se suceden unas tras otras mientras el horror del combatiente sigue siendo el mismo, y quizá también, premonitoriamente, por la homogénea continuidad que ese primer film de guerra fulleriano tendrá con los siguientes.

El cine de guerra de Samuel Fuller, mucho antes que un discurso ideológico, es una experiencia física. Si su primera incursión en el campo de batalla mostraba a un soldado resurgiendo del interior de un casco herido, la última (por ahora) se cierra con la famosa frase del soldado que hace las veces de narrador en **Uno Rojo, división de choque** (un soldado que va a la guerra para encontrar material caliente sobre el que escribir una novela, fuma puros sin parar y tiene una sarcástica sonrisa, puro retrato del joven Fuller): *"Sobrevivir es la única gloria en una guerra. Y creo que entienden lo que quiero decir"*. Es un broche que no hace sino reafirmar lo que ya está presente en las películas. No hay sitio (ni siquiera tiempo) para la glorificación de la guerra. Los soldados sólo sueñan con irse a casa, a no ser que el peligro instantáneo les entretenga el pensamiento. No saben muy bien por qué pelean, ni dónde está el enemigo (*"es un surcoreano cuando corre junto a tí, y un norcoreano cuando corre detrás de tí"*), ni cuál será la misión del día siguiente, ni en qué día viven, ni si el sargento o el general que les guía tienen muy claro lo que manejan. Los combatientes de Fuller sienten un miedo que les paraliza, como le ocurre al personaje de Mark Hamill en **Uno Rojo, división de choque**; pero cuando superan ese miedo no es porque han encontrado la gloria de la valentía, sino porque el horror les ha hecho inmunes ante el horror, como cuando Mark Hamill mira a los ojos, frente a frente, al alemán es-

Uno Rojo, división de choque *(The Big Red One, 1980)*

Uno Rojo, división de choque (*The Big Red One*, 1980)

condido en el horno crematorio, disparándole impávido una bala tras otra. No hay glorificación en la muerte, sólo la desesperación del instante temido, el desfallecimiento: un soldado sólo puede expresar un lánguido *"Oh, no, por favor"* al ser alcanzado por el impacto sorpresa de un norcoreano en **Casco de acero**. Ante la muerte absurda, innecesaria, apenas hay consuelo: *"¿He matado al soldado que me ha matado a mí?"*, pregunta un chaval antes de abandonar para siempre la acción de **Uno Rojo, división de choque**, la misma película en la que el batallón americano tiene que idear un complicado asalto al manicomio para matar a los soldados alemanes sin dañar a los locos: *"Matar locos no estaría bien visto por la población civil"*, explica el sargento. *"¿Y matar sanos sí?"*, pregunta el soldado. *"Así son las cosas"*. Fuller es socarrón, irónico e incisivo, aunque no tanto como las propias reglas de la guerra. Tanto en **Casco de acero** como en **Uno Rojo, división de choque**, un sargento mata a un prisionero por distintas razones. Acto seguido trata de recuperarlo de su agonía, con transfusiones y bofetadas: *"Como te mueras, te mato"*; *"Hijoputa, vas a vivir aunque tenga que levantarte la tapa de los sesos"*. Los abrasivos y lúcidos diálogos de Fuller, que ejerce de guionista en todas sus películas bélicas, resumen a la perfección todo un mundo de contradicciones.

A Fuller no le interesa lo militar: las medallas tienen poco sitio en su cine y casi nunca atiende a las grandes estrategias ni a la espectacularidad de las batallas. Quitando algún aspecto de **Invasión en Birmania**, todo queda restringido a lo que afecta al soldado, o al reducido grupo que va con él. No hay lugar para los grandes planes, sólo para superar el obstáculo o el peligro que está frente a los ojos (aunque no se vea). La acción está al servicio de las dimensiones del grupo, no al servicio del espectáculo. El general Merrill que lleva a su desfallecida tropa a una misión imposible en **Invasión en Birmania** no es un tirano en busca de gloria, sino otra víctima del absurdo de la guerra, que sólo sabe que tiene que seguir adelante: *"Cuando estás al límite de tus fuerzas todo lo que tienes que hacer es poner un pie delante de otro. Es el único riesgo"*. Los filmes de guerra de Fuller no están en función de un discurso explícito a favor o en contra de la guerra, excepto en **Verboten!**, donde todo estaba construido para demostrar que no es lo mismo un nazi que un alemán. El mensaje es mucho más sutil que el burdo "a favor o en contra". El absurdo de la guerra queda patente en el hecho mismo de la presencia de los sol-

Uno Rojo, división de choque (The Big Red One, 1980)

dados en el campo de batalla. Su situación, su experiencia diaria, es lo suficientemente explícita como para elaborar discursos aparte. Incluso los mandos cuestionan las indicaciones de los libros de estrategia (el general de **Invasión en Birmania** manifestando su desconfianza en que dividirse sea una buena táctica, aunque lo pone en práctica, y el sargento de **Uno Rojo, división de choque** ironizando sobre las enseñanzas de West Point), porque lo importante es la intuición, la inmediatez, la capacidad para superar la incógnita del momento siguiente.

Volviendo al grupo, los soldados mantienen una especial relación entre ellos y con respecto a los mandos cercanos que les guían. Los lazos de amistad no son estrechos, ni cabe la camaradería fácil de la juerga de taberna y las conversaciones sobre chicas. Impera un afecto callado, pocas veces expresado abiertamente, aunque infalible: no hay alarde de compañerismo cuando el general de **Invasión en Birmania** (Jeff Chandler) le ofrece al teniente (Ty Hardin) su dirección, al enterarse de que el joven no tiene a quién mandar sus cartas; el doloroso silencio marca la impotente solidaridad de los compañeros que ven como un hombre muere lentamente al haberse roto la columna en **China Gate**; apenas un suspiro de alivio sirve de agradecimiento cuando un soldado salva la vida a un compañero atacando por la espalda al enemigo, que a su vez ha atacado por la espalda al salvado.

Los tipos magníficos escasean: la pandilla de **Casco de acero** es más bien desastrosa, incluyendo un mudo, un calvo que sueña con que su pelo germine, y un chico empeñado en transportar el órgano que le regaló un cura. Pero son bastante para un sargento que reconoce: *"Si no me equivocara, ya sería oficial, teniente"*.

Con su instinto de cine, Fuller no sólo establece las relaciones de sus personajes con el guión, sino sobre todo a través de definitorios movimientos de cámara: la mirada pasea con movimientos precisos por una estancia (tendencia que llegará a su mejor expresión en los largos planos de la oficina americana de **Verboten!**) en la que se suceden diversas escenas. En **Casco de acero** el niño esta aparentemente sólo con el sargento cuando le entrega la oración que ha escrito para que le crezca el pelo a Baldy; un ligero movimiento de cámara descubre al calvo recibiendo masajes de un compañero: cambia totalmente el registro de la escena, de la ternura a la comedia. Igualmente, convirtiendo la cotidianeidad en drama sin romper la escena, la cámara ofrece, casi

sin cambiar de plano, una charla sobre el ataque recién superado del norcoreano, una tensa conversación entre el teniente y el prisionero y entre éste y el soldado negro, para pasar luego a dos compañeros que hablan sobre la comunicación por radio. Todo eso en continuidad. Y con un *travelling* alrededor del norcoreano que enfatiza el momento en que éste toma moralmente el mando de la situación, cuando pregunta al negro cómo puede estar luchando por un país que le obliga a sentarse en la parte de atrás de los autobuses. Si las películas de Fuller están llenas de cuestiones sobre el racismo, sus filmes de guerra nunca olvidan el caleidoscopio racial del pueblo, y por lo tanto del ejército, americano. La exposición es, de nuevo, poco complaciente: cuando a un filipino le dicen que tiene pinta de sucio en **Invasión en Birmania**, responde: *"A nadie le importó lo sucio que parecía cuando me alisté en el ejército americano"*. Ante los problemas de piel y de patria, la lengua de Fuller es tan rápida y afilada como su pluma: véase la forma en que el soldado italiano acalla al soldado incordión cuando le cuestiona cómo se va a atrever a luchar contra sus paisanos en Sicilia, tapándole la boca con la punta del fusil y cantándole el "O sole mio".

Invasión en Birmania (Merrill's Marauders, 1962)

Verboten! ("¡Prohibido!", 1958)

Si el soldado, o el grupo que lo acoge, está solo frente al peligro, el miedo, y el desconocimiento de lo que existe a su alrededor, la utilización que Fuller hace del espacio está repetidamente dedicada a apoyar esa idea, a veces con verdadero ingenio, pero siempre de forma sutil. Y así, lo que en principio puede ser un hándicap, se convierte en un elemento aprovechado por Fuller. Los escasos presupuestos de **Casco de acero** (que fue rodada en diez días), **Fixed Bayonets** o **China Gate**, obligaban a rodar en estudio y con escasos decorados: Fuller aprovecha la circunstancia para crear una sensación de opresión con escenarios cerrados al aire libre, escasos y fantasmagóricos: la niebla o el templo de **Casco de acero**, la gruta de **Fixed Bayonets**, la vegetación de cartón piedra de **China Gate**.

La sensación de soledad, de desamparo y de desconexión del mundo real, es una constante. El grupo está habitualmente solo, esperando una ayuda que casi nunca llega (y en ese desamparo que el grupo siente respecto al conjunto del ejército se encuentra un signo más de desconfianza hacia el sistema militar). Y esa soledad que queda especialmente explícita en la lacónica narración de Zab en **Uno Rojo, división de choque** (*"En las batallas siempre te sientes solo, no ves más que a los que van a tu lado y los cadáveres con los que vas tropezando"*), se manifiesta también a través de la reducción del espacio, en principio abierto y amplio, de la guerra: la niebla que obliga al sargento de **Uno Rojo, división de choque** a ir nombrando uno a uno a sus soldados, porque no puede ver si están a su lado, si están vivos o muertos; el laberinto de cemento junto a los depósitos del ferrocarril por donde un soldado se mueve en **Invasión en Birmania**, temiendo que de cualquier recodo surja el enemigo; la pared rocosa que crea claustrofobia al aire libre cuando los soldados de la misma película tratan de alcanzar su lejano objetivo.

Además de este aprovechamiento del espacio, ese Fuller a menudo acusado de excesivamente espontáneo cuida también el sonido para transmitir la incesante presencia del peligro, el miedo del soldado que en cualquier momento puede ser sorprendido por una adversidad. El silencio

China Gate
("La puerta de China", 1957)

del enemigo, mientras los soldados de **Invasión en Birmania** se arrastran por el suelo en la oscuridad, o los disparos que mantienen agazapados a los protagonistas de la secuencia inicial de **Verboten!**, disparos que suenan incesantes sin que se vea de donde provienen, dicen más del miedo, la indefensión y la desorientación, que cualquier enfrentamiento cuerpo a cuerpo, posibilidad en la que Fuller no suele insistir.

Sabido es que Samuel Fuller tiene una especial pasión por la música, con Beethoven en cabeza de sus preferencias. Casi todo su cine manifiesta esa pasión, pero en el género de guerra, Fuller ha mostrado un especial interés por las canciones como capacidad de evocación melancólica, y ha conseguido con la música momentos de intenso lirismo, paréntesis de humanidad en el horror de la batalla: la canción, con el mismo título de la película, que Nat King Cole canta junto al niño de **China Gate**; la no menos melancólica melodía que suena al comienzo de **Verboten!** en extraño contraste con la imagen de los soldados recorriendo las ruinas de una ciudad alemana; el sencillo y bello *travelling* que desde el pasillo llega hasta el rostro cansado y pensativo de Lee Marvin, mientras escucha a una señora tocar el piano en **Uno Rojo, división de choque**; los soldados alemanes escuchando en un gramófono (lo único que han salvado en un ataque), el himno del partido... Por si estos ejemplos pudieran parecer excesivamente "decorativos", Fuller reserva papeles aún más determinantes para la música. Cuando Lee Marvin encuentra a un niño famélico, incapaz de expresar una palabra, un gesto o una mirada en **Uno Rojo, división de choque**, sólo la melodía de una caja de música establecerá una comunicación, la única, entre ambos. La melancolía deja paso a la ironía con el vals que suena en el gramófono en el ataque al manicomio de la misma película: un asalto a ritmo de vals, casi una coreografía de soldados aniquilando enemigos, mientras una mujer baila y a cada vuelta raja el cuello de un alemán.

Pero la más peculiar conjunción de música y acción, y una de las ideas más insólitas y eficaces que en una película de guerra se hayan podido ver, es el recorrido de los soldados americanos por las vacías y ruinosas calles alemanas de **Verboten!**, mientras suena el comienzo de la Quinta Sinfonía de Beethoven. Los compases están perfectamente integrados con las imágenes, incluso los disparos ocasionales suenan en el momento preciso. Es un efecto extraño: la decadencia y el silencio del esce-

nario frente a la grandiosidad de la orquesta. Son los contrastes insólitos, la inventiva a ciegas del cine de Fuller, que no ha realizado ningún musical -aunque su primer guión fue dentro del género, **Fuera sombreros** (*Hats Off*, 1936), de Boris Petroff-, pero consigue una especial coreografía de imágenes.

¿Es tosco el cine bélico de Fuller? Quizá lo pueda parecer, por la desnivelada narrativa de algunas zonas de **China Gate**, el montaje imperioso de **Uno Rojo, división de choque**, o la brusquedad con que se suceden algunas secuencias de **Verboten!** o **Invasión en Birmania**. Pero esas películas contienen también algunos de los acercamientos más emotivos de Fuller a sus personajes. Por ejemplo, el modo en que aisla a la pareja de amantes de la realidad de la guerra en **Verboten!** (ejemplo de su cine más trabajado visualmente), en la onda de lo que había hecho poco antes, y de forma aún más sublime, Douglas Sirk en **Tiempo de amar, tiempo de morir** (*A Time To Love, and a Time To Die*, 1957); o las bellísimas secuencias del sargento y el niño desahuciado de **Uno Rojo, división de choque**, uno de esos niños que aportan emoción contenida y triste al cine bélico de Fuller. El plano del sargento con el niño a hombros y su caja de música, es una de las lecturas más desoladoras e instantáneas sobre la guerra que el cine ha dado.

Uno Rojo, división de choque (The Big Red One, 1980)

El círculo se cierra. El casco que iniciaba **Casco de acero** y **Verboten!**, está en algunos *affiches* de **Uno Rojo, división de choque**. El casco confraternizador que el teniente quiere intercambiar con el sargento en **Casco de acero**, pero que no tendrá hasta después de muerto. El casco que se pone el niño coreano como símbolo de aceptación en el grupo, y que caerá con un golpe seco en el último movimiento de cabeza. El casco que rápidamente quitará Lee Marvin al niño judío: no puede jugar con eso semejante víctima de la guerra. El casco protector que separará al soldado del tanque demoledor que pasa sobre su cabeza. El casco que cae de la cabeza de Lee Marvin al ser herido. El casco agujereado que el propio Fuller llevó en la guerra.

El grupo está más unido que nunca en **Uno Rojo, división de choque**. La más salvaje, la más cínica, la más frenética, la última película de guerra de Fuller, cierra el círculo reutilizando algunas escenas, sensaciones y vivencias de los capítulos precedentes. Pero lo cierra en espiral, reuniendo el presente con el pasado, unificando guerras en una sola experiencia límite, extenuante, vibrante. La autobiografía se funde con la imaginación. La fascinación, con el sufrimiento. La aventura, con el horror.

Invasión en Birmania (Merrill's Marauders, 1962)

NOTAS

1. Citado por Quim Casas en "Samuel Fuller. El cine de la intuición y de la emoción" (Dirigido por..., n. 175), a partir de la revista Présence du Cinéma, núm. 19, diciembre 1963-enero 1964.

2. Entrevista a Samuel Fuller publicada en Los Inrockuptibles (n. 1, diciembre de 1991).

La casa de bambú (House of Bamboo, 1955)

La América sombría de Samuel Fuller

Miguel Marías

Basta recordar sus películas, o echar un vistazo a una filmografía: ni Humphrey Bogart, Fred McMurray o Edward G. Robinson, ni John Garfield, Sterling Hayden o Paul Muni, ni Dana Andrews, Dick Powell o Burt Lancaster, ni George Raft, Orson Welles, Robert Mitchum o James Cagney, aunque sí -dentro del género, cada uno una vez, los dos últimos juntos en **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955)- Richard Widmark, Robert Ryan y Robert Stack, mas un puñado de desconocidos, a veces ilustres, a veces realmente anónimos (como el excelente Frank Gerstle); tampoco, entre las mujeres, Gene Tierney, Lizabeth Scott, Ava Gardner, Joan Bennett, Rita Hayworth, Yvonne De Carlo o (salvo en un *western* que su intervención ayuda a teñir de "negro") Barbara Stanwyck honran con su presencia el cine de Sam Fuller, carente, además, de "vampiresas" y *femmes fatales* y traicioneras, salvo la Silvia Pinal de **Arma de dos filos** (*Shark!*, 1969); encontramos, en cambio, a las muy leales y francas Jean Peters -en **Manos peligrosas** (*Pickup on South Street*, 1953)-, Victoria Shaw -en **The Crimson Kimono** ("El kimono carmesí", 1959)-, Constance Towers -en **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963) y **Una luz en el hampa** (*The Naked Kiss*, 1964)-, o Kristy McNichol -en **Perro blanco** (*White Dog*, 1981)-, por poner algunos ejemplos ilustrativos.

Más que claramente adscribibles al género llamado, primero en Francia y luego en toda Europa, "negro" -que en América no existió nunca, salvo *a posteriori*: para críticos, cinéfilos y cineastas recientes, en todo caso posteriores a Fuller, y que se denomina, en francés, *film noir*-, lo que hay es bastantes películas de Fuller que en Variety -es decir, en Hollywood, en el seno de la industria- calificarían indistintamente de *thriller* o de "melodrama". En España, más que cine "negro", debiéramos con-

siderarlas como muestras de cine "policial" o "criminal".

Sin bases literarias de los diversos subgéneros (*mystery*, *hard-boiled*, *thriller*, *whodunit*, *chiller*) que han solido alimentar este tipo de cine, ni referencias a los autores más o menos "clásicos" -Dashiell Hammett, James M. Cain, Horace McCoy, W.R. Burnett, Raymond Chandler, Bill S. Ballinger, Vera Caspary, Dorothy B. Hughes, "Geoffrey Homes" (Daniel Mainwering), Jim Thompson, Patricia Highsmith, Ross Macdonald, Donald E. Westlake, Ed McBain, Richard Stark; sólo, muy tardíamente y "en Europa", ha adaptado al marginal David Goodis en **Calle sin retorno** (*Sans espoir de retour*, 1989)-; sin vocación o aspecto semidocumental -como tantas películas Warner de los años 30, o Fox de los 40, y sobre todo, entre estas últimas, las producidas por Louis de Rochemontni apoyo en sucesos reales -históricos o de "palpitante actualidad", como las diversas campañas contra el crimen organizado, la delincuencia juvenil, el narcotráfico-, carecen de la imaginería mítica que fundamenta el perenne atractivo del género, sobre todo para los europeos, y también -consecuentemente- de protagonistas carismáticos -detectives privados o policías ejemplares- o *bigger than life* -pintorescos y truculentos villanos, melómanos y megalómanos, crueles y omnipotentes-, todo lo cual es, en el fondo, bastante lógico, ya que en las obras completas de Fuller no abundan los héroes ni los antihéroes, sino que predominan la ambigüedad de las "medias tintas" y los comportamientos contradictorios de la esquizofrenia latente o rampante.

La ausencia casi total de estrellas características del género -junto a la ocasional aparición de sus más destacados secundarios- no puede atribuirse meramente a la falta de presupuesto, cuya insuficiencia se ve siempre con creces compensada a fuerza de imaginación y astuta economía narrativa -es decir, como en la serie B, pero sin que por ello las películas de Fuller dejen de ser obras netamente personales e identificables a simple vista como exclusivamente "suyas", y por tanto ajenas a toda idea de "serie" o de sistema de fabricación-, ya que a menudo empleaba a actores de no menor cotización, pero desusados o sorprendentes en el género.

De hecho, son el propio individualismo y la muy deliberadamente buscada originalidad de tono, planteamiento y estilo que caracterizan el cine independiente de Fuller lo que hace sumamente dudosa y conflictiva la clasificación de su obra por "géneros". Como luego el de Godard, el cine de Fuller constituye "un género en sí mismo", que aprovecha algunos aspectos de los modelos o patrones genéricos preexistentes y establecidos, pero sirviéndose de ellos como de un repertorio o un muestrario, y de un modo tan libre, anticonvencional, personal y antiacadémico que, por ejemplo, sus *westerns* son todos ellos "aberrantes", sus películas de guerra poco tienen que ver con las habituales, y su cine "negro" en nada se parece a **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), **El sueño eterno** (*The Big Sleep*, 1946), **Retorno al pasado** (*Out of the Past*, 1947) o **La jungla del asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950), y guarda más relación, en todo caso, con "anomalías" como **Persecución en la noche** (*Ride the Pink Horse*, 1947), **La dama de Shanghai** (*The Lady from Shanghai*, 1947), **Almas desnudas** (*The Reckless Moment*, 1949) o **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958)... o las prefigura, como **A quemarropa** (*Point Blank*, 1967) de John Boorman, para mí claramente tributaria de **Underworld USA** ("Bajos fondos USA, 1960), hábilmente cruzada con **Código del hampa** (*The Killers*, 1964) de Don Siegel, o, más todavía, **Manhattan Sur** (*The Year of the Dragon*, 1985) de Michael Cimino, que debe mucho también a **La casa de bambú,** y no poco a **The Crimson Kimono**.

Cuando se habla de cine "negro", los ejemplos que vienen primero a la memoria son varios interpretados por Bogart -aunque no suelan recordarse películas tan inolvidables como **The Roaring Twenties** ("Los rugientes años veinte", 1939) y **El último refugio** (*High Sierra*, 1941) de Raoul Walsh, **The Big Shot** ("El gran disparo", 1942) de Lewis B. Seiler o **Callejón sin salida** (*Dead Reckoning*, 1947) de John Cromwell-, fundamentalmente la inaugural **El halcón maltés** (1941) de John Huston y la paradigmática **El sueño eterno** (1946), que hace que figure en todas las antologías

Arma de dos filos
(Shark!, 1969)

The Crimson Kimono ("El kimono carmesí", 1959)

un nombre tan alejado habitualmente del género -a pesar de la precursora **Scarface, el terror del hampa** (*Scarface, Shame of a Nation*, 1932)- como el de Howard Hawks. A continuación, se van añadiendo obras de Robert Siodmak, Billy Wilder, Fritz Lang, Otto Preminger, Raoul Walsh, Jules Dassin, John Berry, Anatole Litvak... hasta llegar a cineastas exóticos como Jacques Tourneur, John Brahm, André De Toth, Joseph H. Lewis, Phil Karlson o Edgar G. Ulmer, pero muy raramente se piensa en Fuller.

Por eso no acaba de ser escandaloso, aunque a mí me resulte un poco extraño, que el nombre de Fuller ni siquiera aparezca en el índice onomástico de una colección de ensayos tan interesante como el recientísimo "The Movie Book of Film Noir" (editado por Ian Cameron, Studio Vista, Londres, 1992), obra, en general, de críticos admiradores de este cineasta, y que no se estudie en sus páginas ninguna de sus películas (sólo se cita, una vez y de pasada, **Pickup on South Street**), pese a que veinte años antes Colin McArthur, además de pedirle prestado el no muy original título de "Underworld USA" (Cinema One Series, Secker & Warburg, Londres, 1972), le dedicase un interesante capítulo. Pero estamos acostumbrados a su ausencia, como a que todavía haya diccionarios que le ignoran, y encima durante los últimos años ha caído un tanto en el olvido.

Ahora bien, y en buena medida porque Fuller es un cineasta "disidente" y rebelde frente a las normas -todas, desde las narrativas a las estéticas, desde las que rigen los géneros a las que determinan los *raccords*, desde las que conforman lo que hoy se llamaría *politically correct* y antes "progresista" hasta las que definen en cada momento lo que la sociedad entiende por "buen gusto" y está dispuesta a aceptar de buen grado-, una porción considerable de su filmografía, cualesquiera que sean la época en que acaecen los hechos narrados y la fecha de realización de la película, puede asimilarse a la "crónica negra" de la sociedad que describe.

Esta propensión no es rara: para comprenderla, basta recordar que Fuller se formó como reportero "de sucesos", aunque conviene no olvidar que antes de convertirse en guionista y director de cine escribió novelas "policiacas", lo que a su vez explica la facilidad con que sus películas pronto abandonan el realismo de partida -el trampolín de la normalidad- para adentrarse decidida y osadamente en la más pura y descabellada ficción.

El más superficial análisis revela que Fuller antepone la eficacia dramática y "su propia fruición como narrador" a toda idea de "verosimilitud" o de "probabilidad estadística", que presta más atención a la lógica interna de los personajes y las situaciones en que se ven envueltos que a cualquier pauta impuesta desde el exterior, provenga de la tradición o de una moda. Escuchar a Fuller contar o describir una película, tanto ya realizada como sólo escrita o meramente imaginada, o leer las entrevistas largas -en las que se dedica a hacer eso en cuanto le dejan sus interlocutores- demuestra el carácter eminentemente visual y efectista de su inventiva, y lleva a sospechar que se le ocurren las ideas a un ritmo muy superior al que es capaz de contarlas, tanto oralmente como, más tarde, en la pantalla, impresión que sus películas menos conseguidas confirman, en especial algunas de las últimas basadas en sus propias novelas.

El duro aprendizaje periodístico de Fuller es uno de los factores "estilísticos" que fundamentan su forma de entender el cine. Por eso busca el dramatismo, la espectacularidad y el impacto, que le tientan hasta bordear el sensacionalismo. De ahí también su inveterada afición a la polémica y el debate. Si coquetea en ocasiones con lo que peyorativamente suele llamarse "cine de tesis" -aunque al menos las suyas suelen ser propias y originales, cuando no estrafalarias y para-

dójicas, y siempre se sitúan provocativamente "a contrapelo" de lo que "se lleva" o está "bien visto", lo que las hace especialmente irritantes para los dogmáticos y los propensos a dejarse llevar por la corriente- es porque tiende a introducir comentarios "editoriales", para colmo de una heterodoxia que ningún director de periódico le permitiría, por temor a perder lectores o crearse conflictos. De ahí le viene también, probablemente, una desmedida afición a abordar "grandes temas" amplios y generales, preferentemente ilustrados -casi simbólicamente- mediante pequeñas anécdotas, que se van complicando y entremezclando hasta acabar por resultar de un barroquismo notable.

Underworld USA ("Bajos fondos USA", 1960)

Es el lado "parabólico", de *morality play*, con claros antecedentes en el "Moby Dick" de Herman Melville, y en la Biblia, que han comentado a menudo sus exégetas -para ser preciso, sólo los anglosajones, de los cuales los mejores son todos ingleses, y además discípulos más o menos remotos del prestigioso y polémico crítico literario F. R. Leavis-, y que puede chocar con su modestia económica.

Su permanente conflicto con la estrechez de recursos materiales y temporales que impone en Hollywood el afán de independencia impulsa a Fuller, para acercarse a sus ambiciosas metas, a jugar con la confrontación y el contraste; cuando dos personajes se enfrentan, asistimos gráficamente al choque de dos posturas, dos grupos de interés, dos ideologías, que no necesitan de grandes discursos para exponer sus puntos de vista. Se trata, casi siempre, de una lucha a muerte entre organizaciones o individuos de intereses contrapuestos o rivales, pero que se sirven de medios y "métodos" muy semejantes; esta similitud facilita que Fuller cultive la figura dramática más cargada de ambivalencia: la "infiltración" de un grupo por un solitario, cuyo afán de venganza personal es aprovechado por la banda rival -o la policía- para destruir desde dentro la organización enemiga "penetrada". No es raro que un personaje de "infiltrado" atraiga a Fuller, ya que suele ser, por lo menos, un disidente, y además puede convertirse en un traidor, un agente involuntario o un espía a la fuerza. Hay ejemplos de ello en sus *westerns* -como Bob Ford en **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*, 1949), el sudista renegado (Rod Steiger) y el indio que ha sido *scout* o guía de la caballería (Jay C. Flippen) en **Yuma** (*Run of the Arrow*, 1957), el celoso Dean Jagger de **Forty Guns** ("Cuarenta pistolas", 1957)-, pero abundan, sobre todo, en las películas más próximas al cine "negro", desde **Manos peligrosas** y **La casa de bambú** hasta **Underworld USA**, sin olvidar **Corredor sin retorno** y **Una luz en el hampa**; incluso en películas de guerra -al menos como sospecha, en **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1951)- o a mitad de camino entre ambos géneros -como **Verboten!** ("¡Prohibido!", 1958)- se dan este tipo de situaciones o de duplicidades de los personajes.

Manos peligrosas (Pickup on South Street, 1953)

Nada debe la preeminencia de

Una luz en el hampa
(The Naked Kiss, 1964)

este tema en **Manos peligrosas** -Richard Widmark, Jean Peters y Thelma Ritter, los tres protagonistas, son traidores o delatores-, por tanto, a la histeria McCarthista con la que injustamente se le ha relacionado; igualmente, cuando se habla de maniqueísmo a propósito de Fuller se está recurriendo a un insulto que no resiste el más somero análisis de sus películas. Como corolario, puede observarse que, aunque su mejor y más activa etapa creadora coincida -como en el cine americano en general- con la doble presidencia de Eisenhower, no hay en su cine el menor asomo de apología del *American Way of Life* entonces triunfante e imperante ya en medio mundo, que tan corrosivamente diseccionaron los europeos ilustrados instalados en Hollywood -Fritz Lang, Otto Preminger, Douglas Sirk-, pero que el grueso del cine americano se limitaba a ilustrar y propagar, con excepciones críticas -los melodramas de Nicholas Ray o Vincente Minnelli, por ejemplo-, pero que incluso buena parte del cine "policiaco", sobre todo el que apoya la lucha contra el crimen organizado o la corrupción local, apoyaba implícitamente.

Aunque las imágenes de Fuller son tan llamativas y chocantes que se piensa en él, sobre todo, como un realizador -cuando es, con Nicholas Ray, Joseph L. Mankiewicz y Orson Welles, uno de los pocos cineastas americanos de su generación con "conciencia de autor", totalmente responsable de sus obras-, conviene, insisto, tener siempre presente que Fuller es, ante todo, un escritor, un periodista y un novelista. Eso explica su afición al negro sobre blanco de la letra impresa en las páginas de un libro o de un diario, con lo que ello implica, a la vez, de precisión y de esquematismo -o de predisposición a cargar las tintas-, pero también de afán de abarcar el máximo territorio y de investigar a fondo en sus rincones y recovecos, de mostrar luces y sombras, de ir más allá de la apariencia y de las contradicciones y paradojas, de bucear en la ambigüedad aun a riesgo de no siempre conseguir escapar de ella.

Fuller fue también, antes de llegar a reportero, vendedor callejero de periódicos, y sabe por experiencia práctica la importancia y la eficacia de un gran titular llamativo, de una frase chocante, de una foto elocuente, de un recuadro de opinión en primera plana. Se podría pensar que, además de todo eso, y aunque no he encontrado el menor rastro de semejante actividad, también cultivó el cartelismo publicitario, o el diseño de portadas de novelas de bolsillo, ya que muchos de sus planos tienen la gráfica y algo tosca expresividad de un póster -político o comercial- o de la cubierta de una edición barata, y otros son como pancartas, u octavillas lanzadas a la sala de cine, o como grandes murales, vallas o *dazibaos* ofrecidos a la mirada del espectador. También debió frecuentar durante algún tiempo las ondas, a la vista de su interés por el sonido y la perspectiva acústica, su empleo de la música y su afición a interpelar directa-

Park Row
("Park Row", 1952)

La casa de bambú (House of Bamboo, 1955)

mente al espectador, mediante una voz en *off* -o un letrero- que le interroga y que a menudo reemplaza el clásico *"The End"*. El colmo de esta tendencia a implicar al público en sus películas lo ilustra la idea delirante de propugnar que en las películas de guerra silbaran las balas sobre las cabezas de los espectadores, a ser posible -sospecho- con munición real.

Precisamente por no ser ni mitificador, ni desesperado, ni romántico, ni documental, ni denunciador, ni ejemplarizante, el cine que -con reservas, aunque no sin cierto fundamento- podríamos calificar de "negro" dentro de la obra de Fuller es mucho más sombrío y más tajante, más crítico e inconformista, menos engañosamente esperanzador que ningún otro, es decir, si se quiere, más "negro" todavía.

Lo que, mediante el relato de una historia particular compleja y dinámica, Fuller describe -como "de pasada", sin anunciarlo- es precisamente el rostro "normal" -cotidiano, ordinario, oficioso, apenas sumergido, funcional, rutinario e insensible- del hampa y de la corrupción.

Y tanto la colectiva -el pueblo fronterizo de **Una luz en el hampa**, la gran ciudad que alimenta la crónica del diario The Globe en **Park Row** ("Park Row", 1952), los Estados Unidos representados en un microcosmos que no es ya una diligencia, un hotel, un barco o un avión, sino el manicomio de **Corredor sin retorno**- como la individual -el pervertido e hipócrita prohombre-mecenas-benefactor de **Una luz en el hampa**, el periodista que se hace pasar por loco en **Corredor sin retorno** meramente con el propósito de ganar el codiciado premio Pulitzer-; la lógica implacable de la actuación de las organizaciones criminales -la mafia de **Underworld USA**, la banda-patrulla de ejército de ocupación que opera en el Japón de postguerra retratado en **La casa de bambú**, el círculo vicioso de espionaje-delación, fundamentado en la traición obtenida mediante soborno o chantaje, de **Manos peligrosas**- o policiales; los conflictos raciales y sociales que permanecen latentes en el gran *melting pot* integrador que es -o debiera ser- América para Fuller: véase, en particular, **The Crimson Kimono**, aunque es una obsesión omnipresente, desde **The Baron of Arizona** ("El Barón de Arizona", 1950) a **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980) y **Perro blanco**, pasando por **Yuma**, **China Gate** ("La Puerta de China", 1957) o **Corredor sin retorno**.

Como el no muy apreciado novelista Ross Macdonald -que algún día será revalorizado, tras Hammett y Chandler, y reconocido a su lado como uno de los grandes maestros literarios y éticos del género-, Fuller parece haber compren-

dido instintivamente que la mejor forma de representar el mundo contemporáneo en tiempos de paz consiste en tratar de describir el permanente y ambiguo enfrentamiento entre las fuerzas de la ley y las del hampa, combate no siempre violento, a veces subterráneo y hasta secreto, en el que ambas organizaciones complementarias bordeaban a menudo la ilegalidad y se servían de medios, en última instancia, no excesivamente distintos.

Muerte de un pichón *(Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse, 1972)*

También comprendió pronto que el empeño del artista -escritor o cineasta, para el caso, daba igual- para abrirse camino entre la maraña de intrigas, relaciones, intereses, sociedades instrumentales y personas "usadas" por unos y otros sin demasiados escrúpulos y en muchas ocasiones a la fuerza -bajo presión o amenaza, con promesas de inmunidad o perdón, con recompensas u ofertas de protección- era, en gran medida, paralelo al trabajo de investigación que tenía que llevar a cabo un detective o un periodista, por lo que tales personajes y su forma de operar representaban un modelo válido para la conducción del relato y para transmitir dramáticamente, y a ser posible con amenidad, al espectador su visión del caos y la corrupción reinantes.

Esto es lo que hace, más allá de discrepancias formales y de su muy superior dureza, que el de Fuller esté claramente emparentado con el llamado "cine negro", siempre que su acción sucede hoy en día y mientras no se trate de un relato bélico.

Y conviene observar que esto ocurre, sobre todo, cuando el escenario son los Estados Unidos: de películas situadas en México (como **Arma de dos filos**) o, más todavía, en Europa, como la francesa **Ladrones en la noche** (*Les voleurs de la nuit*, 1983) o la portuguesa **Calle sin retorno**, no cabría decir lo mismo, a pesar de que la primera tenga concomitancias -el tipo de mujer que encarna Silvia Pinal- con los ejemplos más "míticos" del género y sus diálogos evoquen los de otros *thrillers* "exóticos", como **Una aventurera en Macao** (*Macao*, 1952) de Josef von Sternberg, o las novelas de Charles Williams, de que tiendan a presentar personajes de americanos exiliados, y de que la tercera, producida por el realizador francés Jacques Bral -autor de **Extérieur nuit** y **Polar**-, adapte la novela "negra" homónima del escritor norteamericano David Goodis.

Perro blanco *(White Dog, 1981)*

Esto indica que no se trata, pues, por parte de Fuller, de una opción formal, ni de aprovechar los rasgos convencionales que caracterizan al género como un envoltorio más o menos "atractivo" o comercial, sino de una concomitancia más radical, interior y esencial, basada en una visión crítica de la realidad moral -más que social- de su país.

Incluso creo significativo que **Ladrones en la noche**, que podría considerarse una versión actualizada de la historia contada por Fritz Lang en

Sólo se vive una vez (*You Only Live Once*, 1937) y Nicholas Ray en **They Live By Night** ("Ellos viven de noche", 1948), se parezca mucho menos a **Bonnie y Clyde** (*Bonnie and Clyde*, 1967) de Arthur Penn o **Thieves Like Us** ("Ladrones como nosotros", 1974) de Robert Altman que a otras películas sobre jóvenes desarraigados en París que viven y mueren al borde de la delincuencia, pero que nada tienen en común con el cine "negro" de ningún continente ni con su imaginería clásica, **El diablo probablemente** (*Le Diable probablement*, 1977) y **El dinero** (*L'argent*, 1982) de Robert Bresson, mientras que **Calle sin retorno** se convierte en una visión abstracta, fragmentaria, heterogénea y alucinada, más cercana a una pesadilla que a cualquier enfoque de la realidad, por estilizado o distorsionado que pueda ser, y por tanto más emparentada -lógicamente- con **Muerte de un pichón** (*Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse*, 1972) del propio Fuller que con muestras del género perfectamente aclimatadas al continente europeo como **El silencio de un hombre** (*Le samouraï*, 1967) o **El círculo rojo** (*Le cercle rouge*, 1970), personalísimas obras de Jean-Pierre Melville o con las películas más logradas de José Giovanni o Claude Sautet. De hecho, es el desarraigo involuntario lo que, al convertir en "apátridas" las últimas incursiones más o menos "negras" de Fuller, privándolas de sustento en la realidad, aunque fuera como mero trampolín para su fantasía, las aproxima a una serie de convenciones que le son ajenas y hace que no sean tan "negras" como sus películas americanas más alejadas, en principio, del género, como **Park Row**.

Ladrones en la noche *(Les voleurs de la nuit, 1983)*

Calle sin retorno *(Sans espoir de retour, 1989)*

Sam Fuller, dando la orden de ¡Acción!

Contra el murmullo ideológico que todavía persigue a Samuel Fuller

M. Vidal Estévez

Allá por los años sesenta hubo un crítico entre nosotros que no dudó en expulsar a John Ford del olimpo de los directores americanos dignos de toda atención al anatematizarlo políticamente afirmando *"nos repugna John Ford"*. Tan drástica expresión sería impensable hoy en día. Pero, entonces, una loable y legítima militancia política, endurecida en nuestro país debido a la crudeza de la dictadura franquista, propiciaba una hipersensibilidad ideológica en constante y suspicaz alerta, muy vehemente y proclive a sectarismos arrogantes, que unida al desconocimiento de buena parte de la filmografía de muchos cineastas, incluso de los más destacados, daba lugar a opiniones sin matices, muy poco reflexionadas y peor informadas.

El caso de Ford es el más conocido. Pero no fue el único. Hubo otros. De muy distinto signo, por lo demás. Aunque por razones obvias era la crítica de izquierdas la que más recelosa y combativa se tenía que mostrar. A la otra le allanaban el terreno desde la censura, a veces con la descarada manipulación de las películas. Recuérdense los cambios en la banda de sonido de algunas obras de Bergman, o el todavía más disparatado caso de **Mogambo** (*Mogambo*; John Ford, 1953), al convertir al matrimonio formado por Grace Kelly y Donald Sinden en una pareja de hermanos para escamotear moralmente un

adulterio apenas sugerido. En aquellas circunstancias, la parcialidad en el juicio era moneda corriente. Y como a John Ford también a Fuller le pasó algo parecido, aunque sin frase que pasase por consigna con tanto eco, tal vez porque sus películas tampoco suscitaron el mismo entusiasmo. Su cine fue acusado de conservadurismo recalcitrante, rayano incluso en el fascismo, portador desde luego de sugerencias racistas y próximo a un belicismo apologético entregado a cantar las hazañas de la infantería americana en sus incursiones durante la Segunda Guerra Mundial y la posterior Guerra de Corea.

Un somero repaso a las críticas de la época indica que bastaron muy pocos indicios para establecer tan descabellado diagnóstico. Alguna que otra lectura poco contrastada de la crítica francesa; una pésima comprensión de las películas bélicas que nos llegaban, muy particularmente de **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962), dado su patriotero desfile final impuesto por la productora, y sobre todo una anécdota, según la cual, Fuller, al rodar, daba la voz de ¡Acción! disparando un revólver. Muy pocas cosas más, en realidad, contribuyeron a generar ese murmullo ideológico que todavía pesa sobre Fuller como una maldición y le considera un autor por supuesto notable, el más personal e interesante de la generación de los cincuenta junto con Orson Welles, pero en abierto conflicto con un pensamiento claramente a favor de valores progresistas.

El malentendido, claro, no podía ser mayor. Superaba incluso al de Ford, ahora ya suficientemente revisado por minuciosos análisis posteriores. Se tomaba así el rábano por las hojas de un modo precipitado, sin tener en cuenta otras películas que no se habían estrenado y otorgando a informaciones extrafílmicas una importancia que obviamente no tienen. Porque si no es tomar el rábano por las hojas ver en un gesto de rodaje, probablemente en exteriores al rodar un *western*, un signo inequívoco de talante ultra partidario de un belicismo exaltado hasta en la cotidianidad más anodina, no sé qué otra cosa puede ser.

La obra de Fuller, sin embargo, nada tiene que ver con semejantes consideraciones. Se viene diciendo desde hace algún tiempo, en cada crítica de sus últimas películas estrenadas y en cada estudio global de su trabajo. Pero todavía no parecen haberse difuminado del todo.

Es cierto que películas como la ya citada o la menos conocida **Manos peligrosas** (*Pickup on South Street*, 1953), vistas aisladas y sectariamente, pueden generar dudas respecto a su sentido. Pero resulta desde todo punto de vista incomprensible que se puedan mantener las mismas opiniones ante obras tan enjundiosas y claras como **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1951), **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955), **Yuma** (*Run of the Arrow*, 1957), **The Crimson Kimono** ("El kimono carmesí", 1959) o **Underworld USA** ("Bajos fondos USA", 1960), y menos aún ante **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963), **Una luz en el hampa** (*The Naked Kiss*, 1964) o **Perro blanco** (*White Dog*, 1981), e incluso las más endebles que les han seguido hasta la actualidad, por no citar otras más ignoradas, como **The Baron of Ari-**

Uno Rojo, división de choque
(The Big Red One, 1980)

zona ("El Barón de Arizona", 1950) o **Verboten!** ("¡Prohibido!", 1958), nunca estrenadas en nuestro país, si no me equivoco. En ninguna de ellas podrían encontrarse razones válidas para calificar a Fuller como se le calificó.

Sólo una de las acusaciones de las que ha sido objeto el cine de Fuller responde a un cierto fundamento: la de anticomunista. Y aún así, tal y como se suele formular, contiene no poca mala entraña.

Fuller, por supuesto, jamás ha sido comunista, ni fue acusado de tal por el maccarthysmo, ni ha dado nunca muestra alguna de interesarse por el marxismo. Pero de no ser comunista a ser anticomunista, en el sentido de identificarse y colaborar con los perseguidores, hay un amplio trecho, una gran distancia, que Fuller tampoco ha recorrido.

La película más explícita a este respecto es sin duda **Manos peligrosas**, un excelente *thriller* en el que amalgama el género negro con el cine social en el empeño de mostrar el clima político abiertamente anticomunista de la América de los años cincuenta. En otras películas aparecen también personajes comunistas, o giran en torno a unas indeterminadas "fuerzas rojas", como creo recordar que sucede en **El diablo de las aguas turbias** (*Hell and High Water*, 1954), o se lucha contra el comunismo, como sucede en **Casco de acero** y en **China Gate** ("La puerta de China", 1957), del mismo modo que se combate contra el nazismo en **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980), pero ninguna de ellas supera en explicitud a **Manos peligrosas**. En ésta, el anticomunismo es el motor de la trama y la razón en la que se apoya su discurso, mientras que en las otras no es así exactamente. En **Casco de acero**, por ejemplo, se lucha en Corea contra el ejército rojo, y aparece un personaje comunista, el oficial del ejército norcoreano, pero su discurso es básicamente antibelicista. En **China Gate**, a su vez, no es tanto el belicismo anticomunista lo que importa como los problemas que genera el mestizaje cultural en un occidental casado con una china con la que tiene un hijo al que rechaza por ser chino. Y de **Uno Rojo, división de choque** no es preciso señalar su carácter de película eminentemente bélica al describir las peripecias de un pelotón de soldados en la Segunda Guerra Mundial. Así pues, **Manos peligrosas** es la película en la que Fuller aborda al comunismo como enemigo infiltrado en el interior mismo de la sociedad americana. Pero del mismo modo que no ser comunista no implica necesariamente ser anticomunista, salvo para quienes crean que si no se está con ellos se está contra ellos, describir el anticomunismo paranoide de la América de los cincuenta no conlleva obligatoriamente asumir el punto de vista de quienes lo practican con las armas. La diferencia es sustancial; y está inscrita en la urdimbre misma de la película. Fuller no resbala en su propia estrategia narrativa, sino que, por el contrario, exhibe su maestría de director al tiempo que sus simpatías libertarias. Apegado a la realidad como siempre le ha gustado estar, quizá debido a sus orígenes de periodista, aunque sin aspirar jamás a ser realista, Fuller, en **Manos peligrosas**, consigue una de sus películas más significativas en todos los sentidos, que desmiente el cliché establecido por Truffaut, y reiterado posteriormente por muchos, al decir que su cine *"no es elaborado, digerido o pensado. Samuel Fuller no tiene tiempo de pensar"* (1). Todo lo contrario. El cine de Fuller está sumamente pensado y elaborado, no es en absoluto sólo consecuencia de ese espontaneísmo rudo que se le atribuye, de esa especie de visceralidad talentosa despreocupada por el sentido de las ideas que aborda. Muy elaborados están todos y cada uno de los personajes de, por ejemplo, **Casco de acero**, esa obra maestra del cine bélico, y las preguntas del oficial norcoreano al enfermero de color y al soldado *nisei*

Park Row *("Park Row", 1952)*

Manos peligrosas (Pickup on South Street, 1953)

(norteamericano con antepasados japoneses) no pueden estar más escogidas y pensadas; con ellas llega Fuller en pocos instantes al corazón mismo de los conflictos raciales en los Estados Unidos. Lo mismo podría decirse de los personajes y situaciones de cualquiera de sus películas. Tampoco es producto de la casualidad, evidentemente, ni siquiera de la tradición del género, un personaje como el que representa Richard Widmark en **Manos peligrosas**, un carterista tan hábil como lúcido, que vive al margen de todo en una miserable casucha del puerto y que no quiere que nadie "agite banderitas" ante sus narices para hacerle cambiar de actitud, ni los policías ni los militantes; que pone por encima de todo su independencia, su libertad equidistante de unos y otros; que no se pone al lado de nadie porque, individualista y solitario, sólo tiene una causa: él mismo. Skip McKoy -así se llama el personaje- no es un confidente de la policía, no colabora con ella en nombre del deber ciudadano, tal y como hace la vendedora de corbatas, Moe Williams, genialmente encarnada por Thelma Ritter, que afirma aborrecer a los comunistas, ni tampoco está dispuesto a denunciar a los comunistas para que la policía destruya sus antecedentes penales. La lucha que mantienen policías y conspiradores políticos nada tiene que ver con él. Unos y otros le parecen igualmente hipócritas y autoritarios. Y si al final acaba enfrentándose a los comunistas no es mas que por haber matado fríamente a Moe e intentado hacer lo mismo a Candy (Jean Peters). Este final, naturalmente no podía agradar a los comunistas ortodoxos de los años cincuenta. Pero de ahí a poder considerarla una película de mera propaganda política anticomunista sin más sólo es concebible desde razonamientos interesados. Fuller deja bien claro cuál es el personaje por el que siente todas las simpatías. Y no olvida exponer ninguna de las razones que presiden el comportamiento de todos los demás. Heredero del liberalismo de Jefferson, como él mismo ha declarado en más de una ocasión, Fuller lo expone con tintes libertarios, claramente partidario de un radical individualismo con todos sus riesgos sociales.

Si el comunismo no ha sido nunca santo de la devoción de Fuller, tampoco la guerra forma parte de sus diversiones favoritas. A la vista están sus películas de género bélico. De todas ellas mis preferencias se inclinan por **Casco de acero**, pero en todas se nos muestra la guerra como un proceso de demolición. Ninguna complacencia en los combates, sino locura y confusión. El frenesí más indiscriminado e irracional. La violencia como instinto demoledor de la razón. Fuller no escamotea la realidad de la guerra. La muestra tal y como la ve; la vió al combatir en la Segunda Guerra Mundial. Y la ve como nos sugiere el sargento Zack (Gene Evans) en **Casco de acero**: inexorable, trágica, demencial. No hay sentido del humor, ni cinismo, que pueda frenar sus consecuencias. Se impone a la voluntad de los hombres para su desesperación. En la guerra, el hombre, el soldado, queda reducido a su propio furor, que acaba volviéndose siempre contra él mismo. El sargento Zack dispara ciegamente desesperado contra el oficial norcoreano, prisionero comunista a quien se ha propuesto respetar, una vez que muere el niño surcoreano, y se vuelve loco. Los soldados, en **Invasión en Birmania**, luchan ciega y frenéticamente, sin saber muy bien contra quién disparan, por entre las angostas callejuelas que, a modo de laberinto, forman un archipiélago de rocas. El general Frank Merrill, en esta misma película, muere al final por llevar hasta el límite su obligación como militar. La guerra, en fin, es para Fuller el escenario en el que la violencia se despliega en todo su paroxismo, una tragedia sin vocación alguna de terminar. Si belicismo hay no está precisamente en su descripción, sino en su mera existencia. Y a ella se remite Fuller al reproducirla fílmicamente, como un trágico universo en el que no cuentan

para nada los deseos de abolirlo. De **Casco de acero** a **Uno Rojo, división de choque**, la obsesión es la misma: mostrar la guerra en toda su dimensión destructora para que brote así el cuestionamiento de sus leyes; a sabiendas de que ningún otro género ofrece tantas dificultades para la crítica de su referente.

Pese a ser el tema de la guerra muy importante en su filmografía, son las tensiones raciales el objeto de un mayor número de alusiones y reflexiones, hasta el punto de poder considerarlo el tema predilecto de Samuel Fuller. En muchas de sus películas, al menos en las más importantes, se ven destellos de esta preocupación. En otras constituye la razón misma de su devenir narrativo. Las diferencias culturales entre razas dentro de una misma sociedad se hacen tangibles de muy distintas maneras, desde la presencia de soldados de color y *niseis* en el ejército, como en **Casco de acero**, hasta películas que las abordan directamente, como **The Crimson Kimono**, en la que, bajo el pretexto de una investigación policial, llevada a cabo por dos policías, uno americano y otro *nisei*, o americano de cultura japonesa, se nos habla en realidad de la confrontación de culturas en el seno de una misma sociedad, sin dejar de tener en cuenta a variados personajes tan significativos como el que representa el interno de color en **Corredor sin retorno**, que en su locura se cree miembro del Ku Klux Klan y defiende la supremacía blanca. Para Fuller, el reconocimiento del otro forma parte de su mundo, es consustancial a la identidad nacional de su país, los Estados Unidos, y a una modernidad problematizada. El mestizaje, en suma, es en las películas de Fuller una característica de nuestro tiempo, no exenta de tensiones y conflictos, pero siempre con tendencia a superar, a pasar por alto, la noción de raza. De ahí que resulte particularmente chocante que se le haya acusado de racista, una opinión completamente absurda, consecuencia de la más absoluta ceguera si no de la más insólita mala fe. Se diría que quienes así piensan sólo quisieran complacerse con panfletos simplistas y no observar el problema del racismo en su compulsiva existencia, como fuente de conflictos todavía por superar, que es en definitiva como nos lo muestra Fuller.

El mestizaje cultural asoma en **La casa de bambú**, está tratado en **Yuma** y también en **China Gate**. Pero es **The Crimson Kimono** la película más particularmente significativa. En ella, la investigación de un crimen es de lo más endeble, no pasa de ser un marco genérico para hablar de los problemas del mestizaje, del temor que alberga en su interior un hombre, en este caso un *nisei*, que se cree que la sociedad en la que vive, a la que defiende con su trabajo de policía, no le permitirá casarse con una mujer blanca. Ese temor, o complejo de excluido,

La casa de bambú *(House of Bamboo, 1955)*

estalla en celos que se traducen en una violencia feroz contra su íntimo amigo, también policía, por creerle incapaz de aceptar que la mujer puede llegar a casarse con él. Al final, el amigo acepta esta decisión de la mujer, y el matrimonio mixto podrá celebrarse para irritación de los verdaderos racistas.

A la vista de películas como **The Crimson Kimono,** y otras aún más contundentes, **Corredor sin retorno** y **Una luz en el hampa,** no es posible sustraerse a la opinión de que Fuller es un cineasta mucho más reflexivo y consciente de lo que parece, muy interesado en un cine no sólo con un extraordinario vigor visual, sino con ideas y sobre ideas fuertes, cuya formalización está por lo general condimentada con esa energía insumisa a las convenciones narrativas prefabricadas y que constituye su particular estilo. Son esta intensidad en el contenido y su corrrespondiente vigor en la forma lo que le ha convertido en uno de los cineastas que mejor ha expresado la dialéctica amor-odio, por la que ha sido considerado uno de los cineastas de la violencia, acosado por el mundo de Caín, según Gilles Deleuze (2), y que a veces sólo ha sido apreciada en su plasticidad sin comprender las razones que la avalan.

Pero ciñéndonos al tema del racismo, del que Fuller ha sido estúpidamente considerado sospechoso, la película que deja nítidamente claras sus posiciones es **Perro blanco**, cultivación de un discurso mantenido a lo largo de toda su filmografía. En esta singular película ya no se trata de las tensiones raciales adheridas al mestizaje, sino del racismo puro y duro, del racismo como máquina de producción criminal, incrustado en el corazón mismo de una sociedad capaz de hacer de la crueldad el instrumento idóneo para la defensa de su hipotética pureza racial. **Perro blanco** es el punto sobre la "i", la lección magistral de quien tiene claras las ideas y desea exponerlas con sencillez. Una película que bajo la apariencia de un vulgar film de acción esconde todo el pensamiento del que carecen la gran mayoría de los directores americanos contemporáneos más cacareados y cacareantes. Escrita con un guionista y director (Curtis Hanson), realizada con escasos medios y desnuda de cualquier filigrana hasta parecer rudimentaria, **Perro blanco** pone contra las cuerdas a quienes todavía dudan del talante antiracista de Fuller. Más claro ya no se puede ser. Ni tampoco más complejo. Que no sea una obra maestra plenamente lograda en sus aspectos funcionales (reparto, fotografía, alguna que otra concesión a la espectacularidad tópica) no le quita un ápice de su energía, de su hondura, ni de su capacidad corrosiva, es decir, no le sustrae nada de lo fundamental, que es de lo que carecen tantos y tantos cineastas actuales, muy vistosos pero carentes de ideas, vacíos e inanes. De **Perro blanco** emana una crítica durísima a quienes son capaces de educar para el crimen (concisa y rotunda secuencia la que muestra al abuelete que ha educado al perro para convertirle en asesino de negros). Fuller se introduce dentro del problema del racismo y nos lo muestra en toda su complejidad y abyección, sin fáciles maniqueísmos ni soflamas mistificadoras.

Perro blanco
(White Dog, 1981)

Sería muy interesante ver la relación de **Perro blanco** con **Corredor sin retorno**, su más claro precedente a mi juicio, y ver como ambas completan una interesante reflexión acerca de la educación con fines determinados, mal encaminada, y la dificultad posterior para desembarazarse de lo interiorizado. Pero ésta es otra historia. De lo que se trataba aquí era de reiterar una vez más que Fuller no es ni racista ni belicista sino todo lo contrario: un puente indiscutible entre el cine americano de los cincuenta y el mejor cine de los ochenta y noventa.

NOTAS

1. François Truffaut, en "Las películas de mi vida". Ediciones Mensajero. Bilbao-España 1976.

2. Gilles Deleuze, en "La imagen-movimiento. Estudios sobre cine, 1". Paidós Comunicación. Barcelona-Buenos Aires-México 1984.

Fixed Bayonets ("Bayonetas caladas", 1951)

Fuller y la palabra

José María Latorre

Resulta difícil encontrar dentro del cine norteamericano a un realizador tan recalcitrante como Samuel Fuller a la hora de hacer adaptaciones literarias. *"No me gustan las adaptaciones"* -afirmaba Fuller-. *"No me parece que sea condenable adaptar al cine una obra de teatro o una novela, pero no se debería mencionar al guionista mas que como adaptador y no habría que exagerar su aportación. Si yo escribo historias originales es porque, en primer lugar y ante todo, soy un escritor. No me avergüenzo de ello* (sic). *Incluso estoy orgulloso y monto en cólera con los guionistas de Hollywood aunque, no obstante, algunos de ellos sean amigos míos: me enfado cuando no escriben guiones originales sino adaptaciones. Creo que se debería animar a la gente para que escribiera guiones originales. En mi opinión, no hace falta ser demasiado inteligente para enamorarse de 'David Copperfield', 'Los hermanos Karamazov' o 'Los tres mosqueteros'. Y es sencillo de llevar a cabo: el estudio compra los derechos y uno se encuentra con una novela terminada hace, pongamos por caso, doscientos años. En esas condiciones no se puede hacer un extraordinario trabajo de guión. Existen dos posibilidades: hacer de carnicero, cortando cosas, o coger la estilográfica y añadir. Pienso que es terrible ver que hay personas consideradas grandes guionistas que viven de la obra de escritores muertos o vivos. A los guionistas no les gusta que se les llame adaptadores porque eso minimiza su trabajo. Laurence Olivier ha hecho films adaptados de Shakespeare, y, si no me equivoco, ponía en el genérico* 'Por William Shakespeare'. *Eso es honesto"*.

En cierto modo no le falta razón a Fuller. Son numerosos los cineastas, ya sean realizadores o guionistas profesionales, que ostentan prestigio de creadores cuando, en realidad, han dedicado su vida y sus esfuerzos a aprovecharse del talento creativo de los demás. Y si un cineasta es realmente

creativo (Fuller lo es, en lo bueno y en lo malo), resulta bastante lógico que pretenda poner en escena sus propias historias y no quiera vivir de las ideas ajenas.

Ahora bien, las circunstancias han hecho que Fuller, a lo largo de su carrera, se haya visto enfrentado a la tarea de poner en escena obras de otros autores: **Fixed Bayonets** ("Bayonetas caladas", 1951) es una adaptación de una novela de John Brophy (guión de Fuller); **El diablo de las aguas turbias** (*Hell and High Water*, 1954) lleva argumento de David Hampstead y guión de Fuller y Jesse L. Lasky Jr.; **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955) es un argumento y guión de Harry Kleiner (los diálogos son de Fuller); **Underworld USA** ("Bajos fondos USA", 1960) está basada en un artículo de Joseph F. Dineen convertido en guión por el realizador; **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962) está basada en una novela de Charlton Ogburn (el guión fue escrito por Fuller y Milton Sperling); **Arma de dos filos** (*Shark!*, 1969) es un guión de Fuller y John Kingsbridge construido a partir de una novela de Victor Canning -el mismo autor que escribió las novelas originales de **La trama** (*Family Plot*, 1976) de Alfred Hitchcock y de la interesante **Intriga en Venecia** (*Venetian Bird*; Ralph Thomas, 1954)-; **Perro blanco** (*White Dog*, 1981), guión de Fuller y Curtis Hanson, está basada en una novela de Romain Gary; **Ladrones en la noche** (*Les voleurs de la nuit*, 1983) es una novela de Olivier Beer, con guión del propio autor y de Fuller; y **Calle sin retorno** (*Sans espoir de retour*, 1989) se apoya sobre una novela de David Goodis convertida en guión por Fuller y Jacques Bral. Si Fuller fuera un director de larga filmografía, nueve títulos no llamarían demasiado la atención; pero, si la memoria me es fiel, Fuller no ha llegado a finalizar veinticinco largometrajes, por lo que la cifra resulta llamativa teniendo en cuenta su animadversión hacia las adaptaciones.

En la mayor parte de esos casos, Fuller, buen autor de historias pero también buen rastreador de buenas historias ajenas, se ha dejado tentar a menudo por el atractivo de los puntos de partida, unas veces por hallarlos próximos a sus propios intereses (caso de **Invasión en Birmania**), otras veces porque "disparaban" su imaginación narrativa y visual (caso de **La casa de bambú**): Fuller pertenece a la estirpe de cineastas que necesitan el estímulo de tener en las manos una historia que les apasione: en este sentido, Fuller ha estado más cerca de Hitchcock y Preminger que de Minnelli o Sirk. Y si realizó **El diablo de las aguas turbias** por insistencia de Darryl F. Zanuck (Fuller quería que el director del film fuera Roy Baker), en los otros films sobre "temáticas ajenas" se puede apreciar que el interés de Fuller era fruto de ese "rastreo" o consecuencia de una intuición: en **La casa de bambú** le interesaba el hecho de que *"fuera el primer film americano rodado en Japón"*; **Underworld USA** se filmó porque el productor Ray Stark había comprado una historia del Saturday Evening Post escrita por Joseph Dineen, y Fuller, a quien le parecía ridícula (la acción transcurría originalmente en 1920/1922, durante la época de los traficantes de licor), la reescribió completamente: así esa *"historia mil veces contada"* se convirtió en *"una historia criminal tal y como ocurre en nuestros días, con el dinero y todos los negocios que hay detrás, sin mezclar melodrama inútil"*; la novela original de **Invasión en Birmania** era, al decir de Fuller, muy buena, y considera el film como *"un ensayo para mi libro The Big Red One"*; y tanto **Perro blanco** como **Ladrones en la noche** y **Callejón sin retorno**, films de encargo, atrajeron inicialmente a Fuller por la idea del perro entrenado para atacar a negros (**Perro blanco**), por contar la odisea urbana de dos jóvenes proscritos (**Ladrones en la noche**) y por ser una novela de David Goodis (**Callejón sin retorno**), *"un buen escritor al que tuve ocasión de conocer (...). Esta no es una de sus mejores novelas y puse cinco condi-*

Underworld USA *("Bajos fondos USA", 1960)*

ciones para realizar el film: trasladar la acción de los años cincuenta a nuestros días, cambiar la historia y sustituir a los portorriqueños por negros, darle un enfoque distinto porque a mi juicio las películas de la serie negra están un poco pasadas, que la Mafia de las drogas no fuera el tema fundamental sino sólo el telón de fondo, y dar al film el tratamiento de cómic que a mi juicio requería". Es decir: una idea brillante relacionada con la violencia racista (recuérdese **Callejón sin retorno**), el interés por la figura de los marginados, los *outsiders*, los perdedores -presente en el cine de Fuller desde **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*, 1949)-, y reconvertir una historia desarrollada en otra época (**Underworld USA**).

Es evidente que las adaptaciones realizadas por Fuller se caracterizan por la intervención personal del director y guionista sobre las historias originales, lo cual está estrechamente relacionado con lo que decía al principio de este artículo: Fuller siempre ha manifestado su incapacidad para rodar un film cuyo guión no sea suyo o en el que, al menos, no haya colaborado, buscando tanto una motivación personal como una adecuación del texto a sus intereses como cineasta. Y si **Underworld USA** me sigue pareciendo modélica en esto (es la mejor de las películas de Fuller sugeridas por una obra ajena), **Perro blanco** ofrece una transformación espectacular teniendo en cuenta la naturaleza de la obra que le sirve como punto de apoyo.

La novela "Chien blanc", de Romain Gary, fue publicada por Gallimard en 1970 (su edición española, en traducción de Gloria Martinengo, tuvo lugar en Editorial Juventud, enero de 1972). En ella, Gary narra un hecho que parte de una base real: su relación con un perro lobo perdido que *"pasó a formar parte de mi existencia el 17 de febrero de 1968, en Beverly Hills, donde acababa de reunirme con mi mujer, Jean Seberg, que estaba rodando una película"*. Gary recupera a su perro Sandy, *"que el día antes se había ido de picos pardos al Sunset Strip"*, pero el animal aparece con un compinche, *"un pastor alemán gris que tendría seis o siete años, un hermoso animal que daba impresión de fuerza e inteligencia* (...) *que no llevaba collar, cosa extraña en un perro de raza"*. Como el perro recién llegado no es reclamado por nadie, poco a poco se va convirtiendo en un miembro de la familia. Pero este comienzo, de poco más de cuatro páginas, tiene poco de reposado, ya que el perro pastor, al que Gary llama Batka, no tarda en expresar *"un paroxismo de odio intenso y aterrador"* dirigido hacia un empleado negro que se dedica a revisar los filtros del agua de la piscina. *"La escena volvió a reproducirse a la mañana siguiente con un empleado de la Western Union que me traía un telegrama"*. Y lo mismo sucede con el repartidor del supermercado. Los tres son negros. Gary lleva el perro a Jack Carruthers, un hombre que se encarga del adiestramiento de animales para el cine, y entonces comienza la odisea de Gary con su perro, quienes, al contrario que en la película, se ven inmersos en una acción protagonizada por extremistas negros, el FBI y la CIA, con referencias al asesinato de Martin Luther King y al parisino mayo de 1968. En la novela, Jean Seberg dialoga, incluso, con jóvenes de la

Rodaje de ***Perro blanco*** *(White Dog, 1981)*

Uno Rojo, división de choque (The Big Red One, 1980)

"Students for Democratic Society" a propósito de la guerra de Vietnam. Resumiendo, "Perro blanco" parte de una anécdota personal del autor para convertirse en una novela política en la que no faltan intervenciones de actores y directores de Hollywood (como Marlon Brando y John Frankenheimer), ni la del mismísimo Robert Kennedy. En definitiva, "Perro blanco" pretende ser una metaficción sobre el racismo formulada a partir del incidente del perro entrenado para atacar a ciudadanos negros.

El film realizado por Fuller es muy distinto: la acción no tiene la ramificación realista que existe en la novela. Curtis Hanson y Samuel Fuller, autores del guión, la convierten en dos historias paralelas: la relación amorosa de una pareja (Julie y Roland) y la que se desarrolla dentro de las dependencias de "El Arca de Noé" (donde tiene lugar la tentativa de desentrenar al *white dog*). La vida de una pareja alterada por la aparición del perro. No hay en el film un retrato político directo de la sociedad americana: donde Gary, en una novela por lo demás discutible, propone una mirada frontal sobre el racismo como fenómeno político, Fuller, en un film irregular y desequilibrado, propone una mirada sesgada sobre el racismo como fenómeno social, más próximo a las alucinaciones de **Corredor sin retorno** que a las discusiones intelectuales que forman el núcleo del libro.

"Estoy escribiendo un libro, 'The Big Red One', que podría resumirse en una frase", declaraba Samuel Fuller. *"Es la historia de la primera división de infantería americana. Es la guerra; pienso que es un tema que no se ha tocado nunca. Cuento la historia de la Segunda Guerra Mundial, desde el primer disparo hasta el último. Cuento la historia del primer hombre que apretó el gatillo, del primer y el último hombre que murieron en la guerra. Muestro también cómo empezó la guerra: gente sentada, generales. Cuál es el papel de cada uno. Mi historia transcurre en siete países: cinco hombres, siete mujeres. Los personajes no tienen nombres, son símbolos. Y en este libro pondré todo lo que quiero contar en una historia de la guerra sin que haya demasiada acción y sí mucho humor, corazón y una formidable exposición de la superchería que, a mi modo de ver, existe en la guerra actual, una superchería que me enfurece"*. El libro, escrito en los años sesenta, sería convertido en film por el propio Fuller en 1980: **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*); una película que sufrió muchas modificaciones en relación con el proyecto original, sobre

todo en la versión final dada a conocer, desganadamente aprobada por Fuller (el primer montaje, de seis horas, se fue reduciendo progresivamente a cuatro horas y media y a ciento trece minutos); años después, Fuller seguía opinando que le gustaría difundir las seis horas del montaje primitivo de la película por medio de televisión, a la manera de una serie (una hora por cada país en el que se desarrolla la acción). Pero dentro de la obra de Fuller no es el único caso en que novela y film ostentan la misma firma: sucedió también con **Muerte de un pichón** (*Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse*, 1972). Y es que Samuel Fuller, director de cine, autor de varias novelas (las primeras de las cuales "Test Tube Baby" y "Make Up and Kiss", aparecieron en 1936), ha alternado a lo largo de su vida la escritura y la cámara. Unas veces, Fuller se ha servido de la "libertad" de la novela para recomponer, ofreciéndolo de otra forma, algún film masacrado por los productores -son los casos de **Una luz en el hampa** (*The Naked Kiss*, 1964) y **Muerte de un pichón**-; en otras ocasiones Fuller ha reconvertido un guión en novela ("El rifle", sobre la guerra de Vietnam); pero no faltan tampoco las novelas escritas por el placer de narrar, independientemente de la simultánea práctica cinematográfica del autor ("Piccadilly 144", novela que, no obstante, estuvo a punto de ser llevada al cine a través del productor Emiliano Piedra).

A juzgar por las cuatro novelas de Fuller que he leído ("Muerte de un pichón", "Mi nombre es Quint", "Piccadilly 144" y "El rifle"), el autor dista de querer ser un estilista literario. Las cuatro se caracterizan por el predominio de la narración y por el descuido de la forma: están más cerca de cierta "literatura" periodística de consumo rápido y fácil olvido que de cualquier otra cosa, las descripciones son inequívocamente cinematográficas, y los diálogos son ágiles pero a menudo también convencionales. Lo que, una vez más, surge en ellas es el Fuller preocupado por las "buenas historias", el Fuller interesado en narrar argumentos más o menos excitantes, más o menos originales. En este sentido, las cuatro novelas me recuerdan otra novela escrita por otro director de cine, Raoul Walsh: "La ira de los justos" (edición española en Grijalbo, 1974). Escrita por Walsh cuando se vio obligado a alejarse del cine, porque las compañías de seguros se negaban a extenderle pólizas de vida a causa de su edad y de lo peligroso de sus rodajes, "La ira de los justos" no es más que un manifiesto último, por parte de un cineasta involuntaria-

Muerte de un pichón *(Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse, 1972)*

Uno Rojo, división de choque *(The Big Red One, 1980)*

mente inactivo, de querer contar las historias que había contado y que deseaba seguir contando, sin tener en cuenta que lo estaba haciendo por medio de un medio de expresión muy diferente: Walsh, como Fuller, acumula incidencias en su novela con la idea de ofrecer lo mismo que solía ofrecer: acción.

Fuller, por lo demás, nunca se ha mostrado satisfecho con sus novelas, a las que con frecuencia tildaba de "horribles". *"Nacían así: un editor me mandaba un cheque y después me pagaba, digamos, cien dólares por semana durante siete u ocho semanas; me daba una fecha límite y el número de palabras. Si, por ejemplo, el telegrama ponía '12 octubre-74', quería decir setenta y cuatro mil palabras para el doce de octubre"*. Un encargo más como se ve. Pero en lo que Fuller siempre se ha mostrado firme es en su menosprecio de las adaptaciones: *"Muchos realizadores hacen de una obra escrita una obra en celuloide. Si yo le diese a usted varios millones de dólares, seis estrellas y un gran tema, usted haría un gran film. Pero en realidad no habría hecho nada, no sabría en qué había consistido su participación"*. Toda una lección para tanto cineasta vampiro que va de autor por la vida aprovechándose de la creatividad de los demás, consiguiendo incluso que algunos críticos hablen de "temáticas personales" y de "temas característicos del autor". Fuller se reiría de ellos.

OBRA ESCRITA DE SAM FULLER

1935. BURN, BABY, BURN

1936. TEST TUBE BABY
MAKE UP AND KISS

1944. THE DARK PAGE. Vendida al cine daría lugar al film **Trágica información** (*Scandal Sheet*; Phil Karlson, 1952), con Donna Reed y Broderick Crawford.

1964. THE NAKED KISS

1966 CROWN OF INDIA

1969 THE RIFLE ("El rifle". Edición española en Editorial Fundamentos).

1971. 144, PICCADILLY ("Piccadilly 144". Edición española en Editorial Fundamentos).

1973. DEAD PIGEON ON BEETHOVEN STREET ("Muerte de un pichón". Edición española en Editorial Fundamentos).

1979. THE BIG RED ONE (comenzada en los años 60).

1984. BATTLE ROYAL

1986. PECOS BILL AND THE SOHO KID

1989. QUINT'S WORLD ("Mi nombre es Quint". Edición española en Ediciones B.).

1993. CEREBRO SHOCK (De próxima aparición).

Scotch Myths ("Mitos escoceses", 1983), de Murray Grigor

De Ford a Wenders, influencias y devociones

Quim Casas

1. Periodista, reportero de sucesos, guionista, novelista, director, actor, independiente, individualista, fantástico orador, columna vertebral de su generación (la de Ray, Siegel, Boetticher, Aldrich, Richard Brooks, Fleischer, de las mejores del cine USA) y espejo nada distorsionado en el que se han mirado posteriores generaciones (Godard, Fassbinder, Wenders, Kaurismäki, Rockwell, Bogdanovich). Son algunos de los atributos de Sam Fuller y en sus películas, desde las más logradas hasta las más desafortunadas, aparece siempre el germen del cine en estado libre.

Eso es lo que sin duda vieron, apreciaron, valoraron y alabaron directores como Godard y Wenders, quienes no dudaron en utilizar al propio Fuller como representación "física" de esa libertad absoluta en **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1964), **El amigo americano** (*Der amerikanische Freund*, 1977) o **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge*, 1982), como talismán, papel jugado también por Nicholas Ray, de ese cine reinventado en cierta forma por las generaciones post-1959. Las apariciones de Fuller como actor son ya numerosas y algo más que simbólicas o simpáticas. Su relación con otros directores (Sirk, Lang, Phil Karlson y otros trabajaron sobre guiones suyos) y la opinión que tiene de ellos también vale su peso en oro.

Las siguientes líneas sólo pretenden proponer dos cosas: un sucinto repaso a la historia del cine americano a través de las citas y declaraciones del orador Sam, siempre sabias palabras, sobre sus compañeros de profesión; y un intento de hilvanar las influencias fullerianas en los realizadores europeos y norteamericanos surgidos entre finales de los cincuenta y la actualidad, recorriendo sus significativas apariciones como actor en films de dichos cineastas. Tómese, si se quiere, como un divertimento personal (la verdad es que leer entrevistas a Fuller resulta tan grato e instructivo

como ver sus películas); como un simple complemento a los textos sobre su cine y literatura que conforman este número; como el testimonio de un hombre que conoció a los pioneros, se codeó con los más grandes y ha sido modelo de representación para los más jóvenes; o como una reivindicación más del papel que Fuller juega en el cine contemporáneo, capaz de suscitar el interés de directores opuestos pero rendidos por igual a la franqueza de su estilo rompedor y arrebatado.

2. Paladín del cine instintivo, Fuller siempre ha tenido una intuición especial para valorar el trabajo de sus compañeros. Sus razonamientos son ecuánimes y precisos. Gran observador, buen amigo de Ford, Lang, Boetticher y otros, conocedor profundo del medio en el que se desenvuelve y sensible espectador, Fuller cataloga así a algunos cineastas de cabecera. No se parece en casi nada a ellos, ésa es una de sus cualidades -independencia de métodos, emociones, técnica, estilo, valores... ¿hay algún *western* que se parezca a **Forty Guns** ("Cuarenta pistolas", 1957)?-, pero sus definiciones son, a mi entender, de claridad meridiana.

Sobre Charles Chaplin, la honestidad: *"Envidio a Chaplin por muchas razones, pero sobre todo por la independencia de su cuenta bancaria. Es la mejor prueba de que el dinero no nos cambia siempre, no te convierte en un hijo de puta o un snob. El persiguió lo que quería hacer, eso es todo. Y sus films fueron mejores, más largos y más célebres"* (1).

Sobre Josef von Sternberg, la cualidad del artificio: *"Poseía algo que falta por regla general en el cine: la presencia, el artificio. Cuando hacía entrar a Marlene en* ***Marruecos*** *(*Morocco*, 1930)... ¡Eso es una entrada! Las apariciones de sus personajes femeninos..."* (1).

Sobre King Vidor, el liberalismo: *"Fue uno de los pioneros del verdadero liberalismo en la pantalla, sin exagerar nada: la tierra, el pan, el agua, la injusticia. Era verdaderamente formidable"* (1).

De David Lean, la acción interior: *"Existen muchas formas de acción. Acción no es únicamente una pelea o unos disparos. Recuerdo una película de David Lean,* ***Breve encuentro*** *(*Brief Encounter*, 1946), pues allí sí que había acción. Se trataba de una acción en la que el personaje femenino luchaba consigo misma, entre irse con el hombre que había conocido en la estación o quedarse con su marido, al que no quería. Y el rostro del personaje expresaba esa lucha. Es uno de los momentos de acción más emocionantes que he tenido ocasión de ver en mi vida"* (2).

Sobre Paul Leni, un recuerdo lejano: *"****El hombre que ríe*** *(*Laughing Man*, 1928), con Conrad Veidt, dirigida por Paul Leni de una obra de Vic-*

Forty Guns *("Cuarenta pistolas", 1957)*

tor Hugo, esa película me marcó mucho. Un hombre deforma el rostro de un niño porque siempre tiene la sonrisa en los labios. Yo estaba encolerizado, pero no contra ese hombre, sino contra los que pagaban para ver al niño" (1).

De Orson Welles, la excitación: *"Cuando Welles filmó la persecución final de* ***Sed de mal*** *(*Touch of Evil, *1958), creó a través de los ángulos de cámara el clima de una frontera. Conozco bien esa frontera, no tiene nada de extraordinario, pero reina una excitación tan grande en el aire, la noche. ¡Welles creó la excitación con nada!"* (1).

De Luis Buñuel, la variedad entre la fantasía y el experimento: *"Me gustan las películas donde convierte en fantástica una situación de tipo normal,* ***Viridiana*** *(*Viridiana, *1961) por ejemplo. Pero prefiero* ***Bella de día*** *(*Belle de jour, *1966). Una esposa desgraciada, curiosa, inquisidora, frustrada, ¡resulta algo familiar! Y el humor que pone en esta historia. Sus films experimentales eran una combinación de trabajo de cámara y de guión. ¡El ojo cortado! ¡Formidable!"* (1).

Sobre Douglas Sirk, relaciones poco cordiales: *"Uno de mis guiones, titulado "Shockproof"* ***(Más fuerte que la ley****, 1949), fue literalmente masacrado por un hombre que, ante mi sorpresa, ha logrado una cierta notoriedad sobre todo en Europa, y curiosamente desde que dejó de dirigir. Su nombre es Douglas Sirk"* (2).

Sobre Budd Boetticher, compañero de generación: *"Me gusta mucho su película* ***Arruza*** *("Arruza", 1968). Tiene un gran coraje. Si yo tuviera que enfrentarme a un toro, sería con tres fusiles y seis metralletas"* (1).

Admirando a Peckinpah, otro Sam violento: *"A diferencia de cualquier otro film del Oeste,* ***La balada de Cable Hogue*** *(*The Ballad of Cable Hogue, *1970), de Peckinpah, es un trabajo sensible, emocionado y casi propio de un cirujano sobre un ermitaño en el desierto americano sin ninguna atadura familiar"* (3).

Sobre Carlos Saura, el problema de las nacionalidades: *"Cuando estuve en Madrid conocí a un hombre brillante, Carlos Saura. Tiene talento, es un buen director, pero hace 'películas españolas' y ¿a quién le importa España? ¡Hay que hacer un cine para el mundo! Un poeta tiene un espíritu universal. El sentimiento, la emoción, es universal, por eso me gusta Calderón"* (4).

De Nagisa Oshima, un buen chico: *"Me gusta mucho Kurosawa y también este japonés, Oshima, que además es un tipo estupendo"* (2).

Para todos los gustos, con comentarios (Sirk, Saura) que podrían levantar ampollas en tiempos más propicios para la discusión y la polémica. Pero dos son los cineastas, clásicos y tuertos ambos, que más admira Fuller, John Ford y Fritz Lang. Ha radiografiado a la perfección el hálito poético del primero y la grandeza del segundo. Ford le visitaba asiduamente en sus rodajes, dándose la coincidencia de que **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963) se filmó en el mismo sitio donde tres décadas antes Ford había hecho **El delator** (*The Informer*, 1935). Siempre ha sido el preferido de Fuller, como de muchos otros cineastas de su generación -Boetticher, por ejemplo, estuvo orgulloso de que Ford le montara su film **The Bullfighter and the Lady** ("El torero y la dama", 1951)-. Según Fuller, *"Ford me parece un extraordinario poeta"* (2), *"siempre se habla de sus* westerns *y se olvidan sus historias sobre la marina y los submarinos, sobre la pobreza en los Estados Unidos, sobre los mineros*

Luís Buñuel y Sam Fuller (Foto: Christa Lang)

de carbón, etc. Hizo muchas películas que no tienen nada que ver con el Oeste, ***El último hurra*** *(*The Last Hurra, *1958), por ejemplo, una historia puramente política"* (5). Fuller dedicó "Pecos Bill and the Soho Kid", un cuento para niños que publicó en 1986, a John Ford.

Con Fritz Lang tuvo una relación algo más estrecha. En 1941 vendió a la Fox un argumento, co-escrito con Henry Wales, sobre un grupo de periodistas durante un bombardeo nazi a Londres. "Confirm or Deny" fue reescrita por Jo Swerling. Rouben Mamoulian era el director previsto inicialmente, pero al final comenzó el rodaje Lang. Existen versiones enfrentadas al respecto de la deserción languiana del proyecto, que al final realizó Archie L. Mayo. Según le contó Lang a Peter Bogdanovich, en ningún momento le interesó rodar este film. Según Fuller, a Lang le apasionaba la historia pero discrepaba fuertemente del final impuesto por el estudio. A mediados de los cuarenta volvieron a tener un proyecto en común. Lang quería hacer un guión de Fuller titulado "Straitjacket", que se desarrollaba en un manicomio. En el texto original, el personaje principal era un hombre. Lang quiso convencerle de que lo transformara en mujer, para que fuera Joan Bennett la protagonista. Fuller no accedió. En 1963 dirigió él mismo la película: **Corredor sin retorno**. Para Fuller *"Lang era un creador incomparable, un símbolo lleno de significado para todos los cineastas"* (6).

Corredor sin retorno (Shock Corridor, 1963)

3. Fuller llegó al cine en 1936 como guionista y debutó tras la cámara en 1948, de ahí su adscripción a la llamada generación de la violencia (Ray, Aldrich, Siegel) y no a la más dispersa que le tocaría en suerte junto a nombres tan dispares como Huston, Welles, Rossen o Minnelli. En 1965 inauguraba su faceta más curiosa, la de actor. Se encontraba en París, recibiendo un homenaje de Henri Langlois en la Cinémathèque. Godard le pidió que se interpretara a sí mismo en la secuencia de la fiesta de **Pierrot el loco**, para que "escupiera" su definición incendiaria del cine: *"Una película es como un campo de batalla. Amor, odio, acción, violencia, muerte... En resumen, un conjunto de emociones"*. Fuller junto a Belmondo, Anna Karina, fotografiado por Raoul Coutard en TechniScope. La conexión "cahiers" no pararía. En **Brigitte et Brigitte** ("Brigitte y Brigitte", 1965), Fuller y Claude Chabrol aparecían juntos en una breve escena; dirigía Luc Moullet, autor de un excelente libro sobre Fritz Lang -el mismo que lee Brigitte Bardot en la bañera en **El desprecio** (*Le mépris*, 1963) godardiano- y de un artículo dedicado a Fuller, "Sur les brisées de Marlowe", aparecido en Cahiers du Cinéma, número 93. Godard dedicaba después **Made in USA** (*Made in USA*, 1966) a Fuller y Ray. Una década más tarde, Wenders utilizaba a ambos como actores en **El amigo americano**: el *gangster* y el pintor, fragmentos de cine genuino en una misma pantalla. Junto a ellos Dennis Hopper, que ya había dirigido a Fuller en **The Last Movie** (*The Last Movie*, 1971), en la piel del impulsivo director que orquesta el caos del rodaje peruano, y había estado a las órdenes de Ray en **Rebelde sin causa** (*Rebel Without A Cause*, 1955). El finlandés Mika Kaurismäki remachaba el ciclo natural al unir a Fuller, Wenders y Jim Jarmusch en el reparto de **Helsinki-Nápoles, todo en una noche** (*Helsinki-Napoli, All Night Long*, 1987): Fuller le había dado algunas sugerencias a Wenders para el guión de **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Stadten*, 1974), de la misma forma que Ray colaboró en el esbozo argumental de **Permanent Vacation** ("Vacaciones permanentes", 1980), la ópera prima de Jarmusch; éste pudo completar **Extraños en el paraíso** (*Stranger than Paradise*, 1984) porque Wenders le dejó película virgen en blanco y negro, y trabajó como ayudante de producción en **Relámpago sobre el agua** (*Lightning over Water*, 1979). Fuller siguió colaborando con Wenders y aparece fugazmente en **El hombre de Chinatown-Hammett**

Falkenau, vision de l'impossible ("Falkenau, visión de lo imposible", 1988), de Emil Weiss

(*Hammett*, 1982) y encarnando al director de fotografía de **El estado de las cosas**, personaje inspirado en Joseph Biroc, operador de varios films de Fuller y de la citada **Hammett**. Entremedio, Rainer W. Fassbinder unía aún más a las dos generaciones y formas complementarias de entender el cine cuando dedicaba su primera película **Liebe ist Kalter als der Tod** ("El amor es más frío que la muerte", 1969), a Godard y Fuller, para cuatro años después solicitarle un papel en **Muerte de un pichón** (*Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse*, 1972), rodada en Colonia; Fuller sólo podía ofrecerle el papel de un payaso loco y la experiencia no fructiferó. Pero queda el intento.

Los trabajos de Fuller como actor no son, pues, fruto de la casualidad. Hay una lógica en cada aparición, más allá del homenaje o la evocación devota, un sentido y sentimiento únicos si se contemplan todos estos films en conjunto a partir de la presencia amistosa de Fuller en ellos. El y Ray son, para los jóvenes "turcos" que crecen cinematográficamente entre mediados de los cincuenta y finales de los sesenta, los abanderados de la antigua independencia, los cineastas no pactantes comprometidos de forma arrebatada con su tiempo. Un reflejo que tiene también dinastía en Estados Unidos.

Peter Bogdanovich quería producir **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980) con la Independent Directors Company, productora formada en 1973 con William Friedkin y Francis Ford Coppola; siguió en el empeño y hasta quiso incorporar el papel del soldado Zab. Martin Scorsese ha confesado en varias ocasiones que uno de sus mejores recuerdos de infancia es **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*, 1949), hace unos años daba clases de cine con las películas de Fuller como pretexto, y también quería interpretar a uno de los soldados, Vinci, de **Uno Rojo, división de choque.** Coppola rodó unas pruebas con Fuller y Al Pacino para **El padrino II** (*The Godfather, Part II*, 1974), pero al final se desestimaron; Fuller dice guardar la bobina en su casa: interpreta a un *gangster* judío en un mano a mano con Michael Corleone. Steven Spielberg le requirió para que incorporara al general Joseph Stilwell en **1941** (*1941*, 1979), precisamente uno de los personajes de **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962); Fuller no se atrevió con tan histórico militar, finalmente encarnado por Robert Stack, pero sí aceptó ponerse en la piel de un coronel que da instrucciones defensivas para un posible ataque japonés a California. Hasta Larry Cohen, fiel representante de esa serie B a la que Fuller se amoldó perfectamente, le dio un papel, el de cazador de nazis que recorre una región dominada por vampiros, en **A Return to Salem's Lot** ("Regreso a Salem's Lot", 1987), mientras que Steve Paul lo colocaba frente a frente con otro de los grandes *outsiders* más o menos en activo del cine americano, Jerry Lewis, en la disparatada **Slapstick of Another Kind** ("Otra clase de *slapstick*", 1984), interpretando al director de una escuela militar. Más recientemente, Fuller intervino con un personaje hecho a su medida en **Sons** ("Hijos", 1988), de Alexander Rock-

well, donde se narra el viaje de un ex-combatiente postrado en una silla de ruedas y sus tres hijos en busca de la mujer que el primero dejó en las costas francesas al final de la Segunda Guerra Mundial (personaje encarnado por Stéphane Audran, esposa de Chabrol, y habitual en los últimos films de Fuller). La película, dedicada a Cassavetes (sigue la ceremonia independiente), guarda en su trazado temático más de un punto en común con las propias experiencias de Fuller en el frente, por lo que no es difícil aventurar su cómplice participación en el guión.

Y aún hay más, de nuevo desde el otro lado del Atlántico. Breve intervención en la película de Chabrol **Le sang des autres** ("La sangre de los demás", 1983) según la novela de Simone de Beauvoir (7), favor que el francés le devolvería interpretando al nefasto y moderno Tartufo de **Ladrones en la noche** (*Les voleurs de la nuit*, 1983). Apariciones, de difícil confirmación dada la nula circulación de estas películas fuera de su país, en **Scotch Myths** ("Mitos escoceses", 1983), film del escocés Murray Grigor, y **Bleeding Star**, cortometraje de Bertrand Fevre. El doblete con el cineasta judío afincado en Francia Emil Weiss: **Falkenau, vision de l'impossible** ("Falkenau, visión de lo imposible", 1988), mediometraje que recoge la película documental que Fuller rodó con su cámara de 16mm. al entrar, el 9 de mayo de 1945, en el campo de exterminio checoslovaco de Falkenau (de una crudeza y sencillez impresionante), montada con fragmentos de archivo, imágenes de **Uno Rojo, división de choque** y explicaciones del propio Fuller; y **Tell Me, Sam** ("Cuéntame, Sam", 1989), una larga entrevista de Weiss a Fuller realizada itinerantemente en diversas ciudades europeas. El autor de **Yuma** (*Run of the Arrow*, 1957) también fue requerido por Costa-Gavras para un pequeño papel en **Hanna K** ("Hanna K", 1983), pero el complicado rodaje en Palestina se lo impidió. Menos problemas ha tenido más recientemente para aparecer en películas de otros sendos independientes, Aki Kaurismäki -**La vie de Bohème** ("La vida de bohemia", 1991)- y Amos Gitai -**Golem, l'esprit de l'exile** ("Golem, el espíritu del exilio", 1992)-.

Conoció a Ford, Walsh y Lang, ha trabajado con Godard, Wenders, Hopper, Chabrol, los hermanos Kaurismäki o Gitai. Generación a generación, golpe de cine a golpe de cine, con Fuller asumiendo las funciones de explícito cordón umbilical. Godard hacía un cine distinto al fulleriano, pero quería que en uno de sus films Fuller tuviera tiempo y espacio para su declaración de principios. Godard quería la libertad e independencia de Fuller, y la supo encuadrar en un corto plano en el que se funden dos conceptos, dos épocas, dos lenguajes. Con mayor o menor grado de implicación, con mejor o peor fortuna, el resto de las apariciones de Fuller como actor han seguido en esta línea. Para Wenders perpetúa el cine que amó, para Chabrol refleja el cine que defendió, para Rockwell es el conductor de un simbólico viaje al pasado, para Aki (el Kaurismäki bueno) o Gitai es la imagen aún pletórica de la supervivencia activa. Todas estas películas, quizás, no serían lo mismo sin Fuller. Algunas ni existirían. El sigue representando ese cine del pasado no superado, ese cine del que aún queda mucho por aprender.

Emil Weiss y Sam Fuller

NOTAS

1. "Il était une fois... Samuel Fuller", voluminoso libro que recoge las conversaciones de Jean Narboni y Noël Simsolo con Fuller; Ed. Cahiers du Cinéma, 1986.

2. Dirigido por, entrevista de Antonio Castro; núm. 176, enero de 1990.

3. Texto de Fuller recogido en Casablanca, núm. 12, diciembre 1981.

4. Casablanca, entrevista de Jordi Torrent; núm. 28, abril 1983.

5. Présence du Cinéma, entrevista de Jean-Louis Noames; núm. 19, diciembre 1963.

6. "Lang and Me", texto de Fuller escrito en 1962 y recogido por Luc Moullet en su libro "Fritz Lang": Ed. Seghers, 1963.

7. Parece que existen dos versiones distintas de esta película franco-canadiense, y en una de ellas aparece Fuller.

The Baron of Arizona ("El Barón de Arizona", 1950)

La palabra en acción: entrevista a Samuel Fuller

M. Vidal Estévez y Tony Partearroyo

La presente entrevista tuvo lugar en París el sábado 27 del pasado mes de febrero. Agradecemos muy vivamente a Samuel Fuller y a su mujer Christa Lang la hospitalidad y atenciones con las que nos recibieron en su casa. Para nosotros será siempre una tarde inolvidable. Confiamos en que el obligado resumen de casi ocho horas de ininterrumpida conversación que aquí ofrecemos al lector, le transmita la vivacidad y el interés de la palabra de Fuller, una palabra siempre apasionada y torrencial, expuesta con la misma entrega y energía que las imágenes de sus películas.

Nosferatu: Usted comenzó como periodista de sucesos. ¿Qué recuerda de aquella época?

Samuel Fuller: Recuerdo las ejecuciones en la silla eléctrica. En América tenemos cuatro métodos de ejecución: ahorcamiento, fusilamiento, cámara de gas y silla eléctrica. Cada una de las personas encargadas de ejecutar la pena de muerte a lo largo del país dice que su método es el más seguro y el más rápido. Todos son unos embusteros: se tarda mucho en morir, a veces un minuto y medio, a veces 30 segundos, es decir, no se muere "rápido", parece rápido pero no lo es: el ser humano aguanta mucho...

Yo informé, para mi periódico, sobre tres ejecuciones en la silla eléctrica, y le dije a mi jefe, Gene Fowler, que no quería hacer más. Porque en una ejecución en la silla eléctrica puedes llegar a ver el humo saliendo de la piel quemada; les colocan los electrodos en la cabeza y en la pierna, y el resultado es como si fuera una cremación, no se ven llamas; ves el cambio de coloración de la piel que se va haciendo morada, negra... y el humo. Eramos dieciocho personas contemplando la ejecución en Ossining, Nueva

York, en la prisión de Sing Sing, seis personas en cada fila. No podía soportarlo. No he conocido a ningún periodista que quisiera cubrir una ejecución. No querían ver morir a una persona después de haber hablado con ella, con su mujer y con su familia...

Nosferatu: ¿Cómo se introdujo en el mundo del cine?

Samuel Fuller: Fue a través de un hombre llamado Herbert Brenon, un director de cine que trabajaba en Nueva York. Yo entonces estaba investigando una historia y me lo presentaron. No sabía nada de él, salvo que había dirigido el primer **Beau Geste**, el primer **Peter Pan**, en la Paramount, y que era uno de los grandes directores. Fue mi primer contacto con el cine y también la primera persona que me ofreció un puro. Yo entonces tenía diecinueve o veinte años. Después, cuando llegué a la Costa Oeste, trabajé en San Diego y en San Francisco como periodista. Gene Fowler estaba entonces escribiendo una historia para la Fox. Me llamó y me enseñó un cheque por valor de mil cien dólares. Me dijo que recibía uno igual cada semana y que eso era lo que podía llegar a ganar si me quedaba a trabajar en Hollywood.

Años después escribí tres guiones que no llegaron a realizarse y que me habían pagado por adelantado a través de mi agente; yo estaba furioso; recuerdo que me llamó mi madre por teléfono y me dijo: *"Si te pagan así de bien los guiones que no se ruedan, me pregunto qué llegarás a cobrar cuando realmente hagan las películas..."*. Llegó un momento en que un tipo me pidió un guión y yo le contesté: *"Sólo escribiré otro guión si lo dirijo yo. De esa forma me aseguraré de que la película se hace y que se hace como yo quiero"*. Porque estaba harto de escribir guiones para otros directores; guiones que luego, en la pantalla, no se parecían en nada a lo que yo tenía en mente. A los ejecutivos de los grandes estudios les gusta cambiarlo todo, porque creen que así demuestran a sus jefes que son capaces de pensar.

Nosferatu: Háblenos de su colaboración con Fritz Lang.

Samuel Fuller: Lang rodó cinco o seis días de una película que estaba basada en un argumento escrito por mí y por un amigo mío, y el guión lo escribió otro amigo mío: Jo Swerling. La película de Archie Mayo (1) no tiene nada que ver con lo que yo tenía en mente. Yo quería que el periodista fuera un hombre duro, muy duro, pero le dieron el papel a Don Ameche, que es un tipo encantador que solía trabajar como cantante... Era una película de la Fox, a Fritz Lang le encantaba la historia y por eso le dijo a Zanuck que tenía que hacerla. Sin embargo, no le gustaba el guión porque lo habían cambiado todo. Mi historia transcurría en la Segunda Guerra Mundial: una bomba cae en la sede de la Associated Press en Londres y sigue activa, a punto de estallar. Los personajes están atrapados en el sótano y no pueden comunicarse con el director del hotel porque lo único que tienen es el telégrafo. El redactor jefe tiene que enviar un mensaje alrededor del mundo para poder decirle al director del hotel que todo el edificio va a volar en pedazos. Se rumorea que los alemanes van a cruzar el Canal de la Mancha y el redactor jefe cree que es cierto; cuando finalmente rescatan a los periodistas atrapados, este hombre recibe continuos mensajes desde Nueva York: *"Confirme o niegue... Confirme o niegue... ¿Están cruzando los alemanes el Canal de la Mancha?"*. Y el redactor jefe se da la vuelta, regresa a la sala y escribe: *"Confirmado"*, al mismo tiempo que estalla la bomba. Eso es lo que le gustaba del guión a Fritz Lang: un hombre es capaz de jugarse la vida por una historia en la que cree. A Lang le gustaba mucho basar sus películas en ambientes periodísticos. Nos conocimos en un restaurante. Me dijo que había dejado la Fox y que no iba a terminar de rodar la película porque la historia original era mucho mejor que el guión. Hank Wales y yo escribimos la historia original en quince horas, durante la noche de un viernes a un sábado. No quiero hablar mal de Mayo, el director que hizo finalmente la película, pero Lang era un cineasta que trabajaba mucho el clima, el sonido, y la historia necesitaba eso. En mi historia los personajes morían; no se trataba de una historia de amor.

"A los ejecutivos de los grandes estudios les gusta cambiarlo todo, porque creen que así demuestran a sus jefes que son capaces de pensar"

Tiempo después, Fritz Lang me telefoneó y me dijo que había formado una compañía con Walter Wanger, un gran productor que había sido jefe de la Paramount, y con Joan Bennett, la mujer de Wanger. Me preguntó en qué estaba trabajando, le conté lo que es-

taba escribiendo y me dijo: *"Quiero rodar esa historia, pero ¿podrías cambiarla para que el protagonista principal fuera una mujer?"*. El pensaba, naturalmente, en Joan Bennett. Le dije que era imposible, porque en una de las escenas varias enfermas mentales violan al protagonista en un manicomio.

Christa Lang: Esa es una de las fantasías sexuales favoritas de Sam...

Samuel Fuller: Si a una mujer la violan seis locos en un manicomio, no significa nada. Pero un hombre violado por seis u ocho enfermas mentales es otra cosa: ahí está **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963)... Por cierto, después de rodar esa escena, Peter Breck me confesó que estaba aterrado ante la idea de que las mujeres le aplastaran con su peso. Casi no le dejaban respirar.

Mucha gente piensa que Christa y Fritz Lang son parientes. Christa, cuéntales lo que te dijo Fritz una vez.

Christa Lang: El quería mucho a Sam y me dijo: *"Si cuidas bien de Sam, te doy permiso para decir que eres mi sobrina"*.

Samuel Fuller: Era un tipo maravilloso. En su primera película en América, **Furia** (*Fury*, 1936), reflejó mejor que nadie el racismo. El tipo que escribió la historia, Norman Krasna, un escritor de comedias, era un hombre maravilloso. Trabajamos juntos en el mismo periódico.

Me gustan mucho las películas de Fritz Lang y las películas mudas alemanas de la Ufa. Cuando era niño, vi una película fantástica: **El hombre que ríe** (*Laughing Man*, 1928), basada en la novela de Victor Hugo, y realizada por... ahora no recuerdo el nombre...

Nosferatu: Paul Leni.

Samuel Fuller: Paul Leni. Con Conrad Veidt. Una gran adaptación de la obra de Victor Hugo. Creo que es la primera película de la que tengo recuerdo. Recuerdo mucho las películas mudas.

Nosferatu: Usted siempre menciona **Varieté** (*Varieté*, 1925), de E. A. Dupont, como una de las películas que más le impresionaron...

Samuel Fuller: Sí, es una de mis favoritas. Hace poco hemos vuelto a verla. Conocí a Dupont en Hollywood.

"Para mí, la violencia siempre tiene que tener un motivo. Odio la violencia gratuita"

Christa Lang: A Dupont le gustó tanto el trabajo de John Ireland en **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*, 1949) que lo contrató para su película **The Scarf** ("La bufanda", 1951)...

Nosferatu: Dupont tuvo una carrera muy desgraciada en Hollywood...

Samuel Fuller: Sí, lo sé, muy desgraciada... Hizo también **Piccadilly** (*Piccadilly*, 1929). Vi otra película suya en Alemania que también me gustó mucho, pero ahora no recuerdo el título...

Christa Lang: El otro día vimos **The Musketeers of Pig Alley** ("Los mosqueteros de Pig Alley", 1912), de D. W. Griffith...

Samuel Fuller: ¿Pig Alley? A mí, por lo que vi en la película, me dio la impresión de que podía ser Pigalle...

Nosferatu: La primera película de gánsters...

Samuel Fuller: Exacto. Luego Sternberg hizo **La ley del hampa** (*Underworld*, 1927), con Clive Brook, aunque la gran estrella era George Bancroft, que era el gánster, pero es un error, porque él trabajaba solo, y, para ser un gánster, hay que tener una banda. Es una equivocación que también se comete en los periódicos: George Bancroft era un criminal, no un gánster. La tercera vez que hicieron una película de gánsters sí que era un gánster de verdad: **Scarface, el terror del hampa** (*Scarface, the Shame of a Nation*, 1932), con Paul Muni, él sí que tenía una banda. Antes y después de nuestra guerra civil, en América, había bandas que operaban en los barrios bajos, pero, volviendo a **The Musketeers of Pig Alley**, Griffith tiene mucho mérito por haber hecho una película como ésa en 1912. Cada elemento de la historia era original en su época: el "malo", sus secuaces, las luchas de las bandas... Todo eso dio lugar a las películas de gánsters. Pero lo que realmente me gustó de la película es que los ingredientes de la trama no han cambiado, siguen siendo los mismos... El policía malo, el poli bueno, el gánster... Me gustó también la economía de la película, no malgastaba ni un minuto. Griffith fue lo que llamamos nosotros un *pathbreaker*, una persona que abrió muchos caminos.

Por cierto, el ayudante del "malo", un hombre algo mayor que él, era Harry Carey, que luego se convirtió en una gran estrella del *western* con John Ford. Yo utilicé a su hijo, Harry Carey, Jr., en **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955) y a su madre, Olive Carey, en **Yuma** (*Run of the Arrow*, 1957), como la madre de Rod Steiger.

Nosferatu: ¿Podría contarnos el origen de **The Baron of Arizona** ("El Barón de Arizona", 1950)?

Samuel Fuller: Está basada en un hecho real. Es la historia de un hombre extraordinario, James Addison Reavis, que trabajaba como funcionario en una oficina del catastro en Phoenix, y tuvo una idea genial mientras revisaba las copias de unos documentos del rey de España, no recuerdo ahora el nombre, hace trescientos o cuatrocientos años: falsificar los documentos y convertirse en el propietario del estado de Arizona. Para lo cual educa a una chica de otra familia, viaja a España, manipula los documentos, se hace monje... Yo inventé todo eso: en la historia real, él simplemente robó los documentos, y le descubrieron gracias a la filigrana del papel, eso es lo que sucedió realmente, está en las actas del proceso. Pero a mí no me gustaba eso... A mí me encanta la tinta y sé mucho sobre la fabricación de la tinta. Lo aprendí cuando todavía era un niño. Y sé que la tinta se extrae a partir de una corteza de árbol determinada... Al final de mi película, el Agente del Gobierno desenmascara al Barón porque la tinta del norte de España no tiene nada que ver con la del sur: *"Eso es lo que hace que la tinta de España sea diferente"*. Y el Barón dice: *"Eso no lo sabía"*.

Corredor sin retorno
(Shock Corridor, 1963)

Disfruté haciendo la película porque investigué mucho sobre la historia y hasta llegué a inventarme un monasterio, aunque entonces no conocía España. Lo que me gustaba del personaje central es que no le interesaba el dinero. En la historia real, el Gobierno de Estados Unidos le ofreció veinticinco millones de dólares a cambio de su título y los rechazó: no quería dinero, quería que le llamaran "el Barón de Arizona" y en Estados Unidos no puede haber ni barones, ni duques, ni duquesas... es algo que va contra nuestra Constitución. A mí me gustó que no lo hiciera por dinero. Es una prueba de que el Barón tenía "clase"...

Mi primera elección para el papel protagonista era Fredric March, que entonces estaba bajo contrato con la Paramount, pero era un actor muy caro, había ganado cuatro Oscars, su salario era mayor que el coste total de la película, le gustaba el personaje porque era un granuja que utilizaba su cerebro en lugar de los puños.

Nosferatu: Vincent Price está muy bien...

Samuel Fuller: Sí. Era una estrella en Broadway, hacía de galán, y a mí me gustaba mucho su forma de interpretar. Un día vino y me dijo: *"Me llaman homosexual y lo soy"*. Yo le contesté: *"Ah, ¿sí? Pues yo no había notado nada, tu forma de caminar es igual que la de un policía de Nueva York..."*.

Vincent me dijo que haría del "Barón" un personaje duro y yo le dije que no, que el Barón no era un "duro", cuando se defiende lo hace con una lámpara, pero no porque sea un hombre violento, sino porque está acorralado. Para mí, la violencia siempre tiene que tener un motivo. Odio la violencia gratuita.

Nosferatu: **Park Row** ("Park Row", 1952), su quinta película, es su homenaje personal a una cierta época del periodismo...

Samuel Fuller: La historia se remonta a muchos años antes de que yo naciera. Durante una época todos los periódicos tuvieron sus oficinas en Park Row. Me encantaba esa calle, yo empecé a trabajar allí cuando tenía doce años. Londres tiene también una calle donde antiguamente estaban localizados todos los periódicos: Fleet Street. Todos los periódicos comenzaron en una misma zona en las grandes capita-

les. Me gustaba mucho la historia de Park Row y disfruté mucho haciendo la película. Los directores de los grandes periódicos norteamericanos organizan cada año una fiesta en el Waldorf. Me invitaron para que proyectara mi película en su fiesta anual: había unos 700 directores, representantes de 1721 periódicos diarios en Estados Unidos -lo que se llama la American Publishers Association-; muchos de ellos se emocionaron, sobre todo los más viejos, porque la película les recordaba su juventud; hubo una frase que les encantó especialmente, es un diálogo entre el joven redactor y un reportero muy viejo que le dice: *"Recuerda, si quieres morir como un periodista, tienes que mantenerte fiel a tu periódico, lo cual significa que tienes que ser fiel a tus lectores y nadie puede decirte qué es lo que tienes que escribir"*. Hace falta mucho valor para ser independiente; ahora también hay personas que lo tienen, pero no creo que hasta ese extremo. Porque hace 150 años o quizá más, la persona que fundaba un periódico era a la vez propietario, director y periodista, y él mismo se encargaba personalmente de contratar la publicidad... Eran personas a las que no se las podía comprar. En todas las ciudades del mundo, los periódicos pasan, de generación en generación, a los hijos, nietos y bisnietos del propietario, y a medida que pasan los años, los descendientes empiezan a interesarse más por cuestiones relacionadas con el mundo de los negocios, con las altas esferas y con "contactos políticos", y el dinero comienza a subírseles a la cabeza. En los viejos tiempos no se fundaba un periódico para ganar dinero sino para publicar N-O-T-I-C-I-A-S. Y mi película es la historia de aquellas personas que no se dejaban sobornar. Por eso es también la historia de Ottmar Mergenthaler, el hombre que inventó la linotipia.

En la reunión del Waldorf, hubo un momento embarazoso para mí porque, al inicio de la película, hay un hombre en un cementerio y vemos una lápida con el nombre de un tipo, "asesinado por el New York Sun". Y en la sala del Waldorf había muchas personas culpables de la muerte de aquel individuo.

Mi sueño, durante mucho tiempo, fue dirigir un periódico pequeño; una de las cosas que tenía pensado hacer era incluir una página en la que todos los críticos de teatro, libros, cine, música, poesía, etc. fuesen criticados a su vez por nosotros...

"La guerra no sólo es una cosa de locos, sino que es una forma de locura organizada"

Nosferatu: A propósito de críticos, sus películas han sido muy mal interpretadas por un cierto sector de la crítica. Le han acusado a usted de racista, belicista...

Samuel Fuller: ...Y fascista. Me hablaron de un hombre aquí en Francia, un izquierdista o comunista llamado Georges Sadoul, y me contaron que escribía propaganda. A mí no me gustan esas personas porque no son periodistas, son propagandistas a sueldo. Lo mismo puede decirse de las personas que trabajan para la derecha. Yo confundo mucho a los críticos. Por ejemplo, la primera mitad de **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1951) recibió críticas excelentes de The Daily Worker, que es un periódico comunista, y de The People's World. Sin embargo, dijeron que la segunda mitad de la película, que muestra el otro punto de vista, parecía financiada por Douglas MacArthur. Este tipo de afirmaciones son como bombas.

Nosferatu: Pero a usted le atacaron también los maccarthystas...

Samuel Fuller: La prensa de derechas americana, los grupos reaccionarios, hicieron trizas **Casco de acero**, al igual que **Corredor sin retorno**, porque son películas basadas en hechos reales y eso no les gusta. El Pentágono se negó a facilitarme unos planos de archivo de una batalla para **Casco de acero**, que nosotros necesitábamos porque era una película de muy bajo presupuesto, 110.000 dólares, con un sólo decorado, rodada en diez días y montada en otros dos. La película se estrenó seis semanas después de que estallara la guerra de Corea, así de rápido la hicimos. Les mostré la película en la sala de proyección del Pentágono, en Washington, y la odiaron desde el principio hasta el final, dijeron que era un film antiamericano y procomunista. ¿Por qué? Porque en **Casco de acero** había una escena en la que un prisionero de guerra comunista, de origen manchú, habla con un americano-japonés, un *nisei*, y le dice: *"Tenemos los mismos ojos rasgados. ¿Por qué luchas a favor de estos blancos hijos de puta?"*. Luego se vuelve hacia un soldado negro y le dice: *"¿Qué hace un negro como tú luchando a favor de estos blancos hijos de puta?"*. Los soldados americanos no responden.

Casco de acero
(The Steel Helmet, 1951)

Yo conozco muy bien a los *G.I.s* (abreviatura de *Government Issued*: emitido o aprobado por el gobierno; por extensión, todo lo que suministra el Ejército, incluso los reclutas) y sé que nunca responden nada, no discuten; porque para discutir hace falta pensar. El caso es que, finalmente, un soldado americano mata al prisionero de guerra comunista. Además de todo eso, en la película hay una referencia al internamiento de japoneses en campos de concentración norteamericanos poco después del bombardeo de Pearl Harbor. Hasta ese momento nadie se había atrevido a mencionar este hecho, ni siquiera en los periódicos, porque lo consideraban vergonzoso. Y yo lo dije en una pantalla de cine, de la manera más dura. Consecuencia: la prensa reaccionaria dijo que yo era comunista. Mi madre me llamó por teléfono y me dijo: *"¿Qué tal estás, camarada?"*. En los periódicos se había publicado un artículo a dos columnas escrito por el periodista Victor Riesel en el que me acusaba de antiamericano y de atentar contra Estados Unidos, y acababa diciendo que debía ser sometido a una investigación.

Yo sabía que la película iba a tener éxito pero no tenía idea de que iba a provocar un jaleo semejante.

Nosferatu: Ya que ha mencionado **Casco de acero**, queríamos preguntarle cómo cree usted que, haciendo una película bélica, se puede llegar a transmitir una crítica hacia la propia guerra...

Samuel Fuller: Yo siempre he querido insistir en mis películas en que la guerra no sólo es una cosa de locos, sino que es una forma de locura organizada. Eso significa que un grupo de personas reunido en torno a una mesa se dedica a planificar y organizar una locura colectiva. La locura organizada es algo que dominaban a la perfección Hitler, Stalin y Yamamoto. Nosotros, los Estados Unidos, somos responsables de tres casos de locura organizada: primero, la invasión de México en 1848; segundo, Corea; y tercero, Vietnam.

Nosferatu: Actualmente existe una gran polémica en Estados Unidos sobre la homosexualidad en las fuerzas armadas. En **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962) hay una relación amorosa bastante evidente entre Frank Merrill -el personaje que interpreta Jeff Chandler- y el teniente (Ty Hardin)...

Samuel Fuller: Sí, desde luego. La primera vez que sugerí algo semejante fue en **La casa de bambú**. En la escena en que Robert Ryan intenta comprender por qué le ha salvado la vida a Stack y dice a sus hombres: *"¿Alguno de vosotros puede decirme por qué lo he hecho?"*. El New York Times lo captó en seguida. Y los celos. Los celos de Cameron Mitchell. Pero lo mejor es cuando Ryan mata a Cameron Mitchell creyendo que es el traidor. Esa es mi escena de amor. El está muerto en el agua, Ryan le agarra del pelo y le dice: *"¿Por qué me has hecho esto?"*. Es una dulce escena de amor de un hombre que ha matado a otro, a quien amaba. Esto ya lo había hecho en

mi primera película, **Balas vengadoras**, y de nuevo el New York Times lo captó. En la escena de la muerte de Bob Ford, el hombre que mató a Jesse James, Ford le dice a la chica con la que se iba a casar: *"Te diré algo que no le he dicho a nadie. Yo quería a Jesse"*. Y se muere. Con esto no quiero sugerir nada. Simplemente creo que a veces hay buenas situaciones en las que no cabe una chica. El amor entre hombres se remonta a la antigua Grecia, y no hay nada de qué escandalizarse. Creo que la gente que se escandaliza, y las hay en todos los países, son gente pagada para armar el escándalo. No sé qué sucederá con los militares respecto a ese tema; lo único que sé es que yo estuve en una guerra durante poco más de tres años y, aunque en mi pelotón probablemente hubiera docenas de homosexuales, yo nunca me topé con ninguno. Y, por otro lado, a quién le importa... Estoy seguro de que Clinton acabará imponiéndose. Porque la cuestión no es si Clinton está a favor o en contra de los homosexuales. La cuestión es que no dejar entrar a los homosexuales en las fuerzas armadas es algo tan estúpido como no dejar entrar a alguien en el Ejército porque ha nacido en North Dakota o en Brooklyn. O como trabajar en un periódico y no darle un reportaje a alguien porque es homosexual. Ahora Clinton tiene a la mayor parte de los norteamericanos en contra, porque el tema de la homosexualidad pone en peligro la actitud mental del soldado americano, que es la de creerse John Wayne. Se creen mejores que ellos y no se dan cuenta de que un soldado homosexual es siempre tan bueno como uno heterosexual.

Cuando hice **Balas vengadoras**, mi primera película como director, Bob Lippert -un hombre maravilloso- me llamó y me dijo que tenía algo más de cien mil dólares para hacer una película; yo creí que ese dinero era para mí -yo entonces cobraba 75.000 por guión- y resulta que era el presupuesto total de la película. La historia que yo quería hacer se titulaba "Casio". *"¿Quién es?"*, me preguntó. Le dije que era el tipo que organizó la conspiración para asesinar a César... *"¿César? ¿Qué César? ¿Julio César?". "Sí, el mismo"*, le dije, *"pero a mí no me interesa César, me interesa Casio, el asesino..."*. Y él respondió: *"¿Pretendes que yo haga una película sobre el Imperio Romano, sobre esa gente que se pasaba la vida en la bañera y se vestían con sábanas?". "Sí, ¿qué tiene de malo?". " Lo sabes muy bien...". "No, no lo sé, ¿qué hay de malo?"*. Para él, todo lo relacionado con el Imperio Romano quería decir homosexualidad. El era anti-homo pero no era consciente de ello. Yo tenía en cartera otros cuatro asesinos famosos de distintos países, pero tampoco le gustaron. Finalmente, le dije: *"¿Qué te parece Bob Ford?". "¿A quién diablos mató ése?". "A Jesse James"*. Dio un salto y gritó: *"¡Ya tenemos una película!"*. Pero él no entendió ese final como lo entendió el New York Times... Creía que era el final típico de una película de John Wayne...

"Yo no estoy de parte de los criminales, pero para mí son mucho más honestos que el hombre de negocios medio... Ellos al menos creen en la palabra que dan"

La Warner me ha pedido que vaya a California para montar la versión original de cuatro horas de **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980). Entre las escenas que voy a añadir hay una que es una de las favoritas de Christa. La cuento en mi novela "The Big Red One". Estamos en Africa y los soldados están durmiendo en una trinchera. Uno le dice a otro: *"Quítame tu maldito rifle de la espalda"*, y el otro contesta: *"Lo siento, pero no es mi rifle"*.

Nosferatu: En su película **Manos peligrosas** (*Pickup on South Street*, 1952) usted utiliza un estilo casi neorrealista...

Samuel Fuller: No me gustan las etiquetas. Admiro mucho las películas de Rossellini y de De Sica -**Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, 1948), **El limpiabotas** (*Sciuscia*, 1946), etc.- pero no tiene nada que ver. Para mí, era la única manera de hacer una película como esa. Lo que yo quería era contar la historia desde el punto de vista de los marginados, de los pequeños delincuentes, de los informadores. Nunca había visto una historia contada desde ese punto de vista. Y eso no se puede hacer en un estudio, hay que salir a la calle.

Yo no estoy de parte de los criminales, pero para mí son mucho más honestos que el hombre de negocios medio... Ellos al menos creen en la palabra que dan. Es lo único que tienen. Su palabra. No tienen amigos. Un pequeño delincuente siempre trabaja solo. Por eso nadie puede delatarle. El peligro viene cuando te rodeas de gente. Conocí a varios

Manos peligrosas (Pickup on South Street, 1953)

informadores durante mi época de periodista. Son muy leales: si te pasan información a ti, no se la dan a ningún otro periodista. Y lo mismo si eres un policía. La mayoría de las detenciones se hacen gracias a los informadores. No hay ningún Sherlock Holmes en ningún departamento de policía. Son personas corrientes. No saben nada sobre el mundo del crimen. Estudian criminología, leen muchos libros sobre el crimen, pero no saben nada, es imposible saber nada porque cada criminal tiene su marca de fábrica. A mí me encantan Sherlock Holmes y Sam Spade, pero no tienen nada que ver con la realidad. Un detective privado en Estados Unidos es un hombre que busca a morosos, que sigue a maridos o a mujeres... No hay nadie parecido a Sam Spade. Es ridículo. En primer lugar, ni siquiera pueden llevar pistola. Son ex-policías. Un expolicía generalmente se hace detective o vigilante nocturno en Estados Unidos. A mí me encanta la novela negra, Dashiell Hammett y los demás, hay detectives maravillosos como el padre Brown, y a mí me gustan mucho esos libros en los que siempre descubren al criminal... ¡Pero es absolutamente imposible! A los criminales sólo se les atrapa cuando alguien informa sobre ellos y le dice a la policía dónde están. Y eso no se suele ver en el cine porque hay muy pocas personas que conozcan bien a los informadores. Cuando usé el personaje de Moe (Thelma Ritter) en **Manos peligrosas**, me pareció importante incluir la escena en que discute con el policía sobre la subida del coste de la vida. Y en mi historia el personaje de Richard Widmark sabe que ella es quien le ha delatado y que ha cobrado cincuenta dólares por ello, pero no le importa, no le guarda rencor porque sabe que es su medio de vida y él también tiene el suyo, que es ser carterista. Y eso es lo que la chica, Jean Peters, no llega a entender.

Nosferatu: ¿Por qué situó al personaje de Richard Widmark en aquella casucha del muelle?

Samuel Fuller: Conocí a mucha gente de mal vivir que vivían en cabañas como esa en los malecones, en los muelles... En aquellos cobertizos solían vender artículos de pesca, anzuelos, redes..., muchos años antes de la Primera Guerra Mundial. Y nadie los quería para nada, así que muchos carteristas los utilizaban como vivienda. No tenían dirección, ni camas -sólo una hamaca-, ni nevera, por eso utilizaba la caja sumergida en el agua para guardar las cervezas... ¿Les gustó eso? ¡Ese detalle es auténtico! Vivían muy modestamente...

Nosferatu: **Manos peligrosas** tuvo problemas con el FBI...

Samuel Fuller: Zanuck, Hoover y yo tuvimos varias reuniones. A Hoover no le gustaban dos cosas de la película. No le gustaba que se viera al FBI pagando a un informador

y no le gustaba la escena en la que el carterista le dice al policía que no le hable de patriotismo. Pero no cambié nada. Por cierto, en aquella época todos sabíamos que Hoover era homosexual, aunque se haya hecho público ahora. La Mafia tenía fotos comprometedoras de Hoover y él estaba atado, no podía atacarles, ya que si lo hacía, la Mafia publicaría las fotos; y como no podía meterse con la Mafia, se dedicaba a perseguir a los comunistas. A mí la escena que más me gusta de **Manos peligrosas** es el final y por eso hice la película. Es la escena en la que el Agente del Gobierno le dice a Richard Widmark: *"Antes de que pase una semana te habré vuelto a pillar aligerando algún bolsillo"*. Y Jean Peters contesta: *"¿Qué se apuesta?"*, con cara de desprecio. Y los dos se echan a reír. Me gustaba mucho ese final y esa actitud de la pareja que es capaz de burlarse de la autoridad.

Christa Lang: Antes de la entrevista, comentábamos que Spike Lee y tú teneis una misma obsesión por el mestizaje y el racismo... en **The Crimson Kimono** ("El kimono carmesí", 1959), en **China Gate** ("La puerta de China", 1957) y en casi todas tus películas... y que eso las hace muy modernas. Es muy moderno que, por ejemplo, el japonés sea el racista, no el blanco...

Samuel Fuller: Claro que el japonés es racista. En **La casa de bambú** se ve a la chica japonesa con un hombre blanco en un barrio muy pobre junto al puerto. Esa pobre gente, pescadores en su mayor parte, les cierra sus puertas... Y ella dice: *"Esto es terrible para mí"*... Esto sólo se había visto en América desde el punto de vista de un hombre blanco que vive con una chica negra o latina o china, y la gente les desprecia. Shirley (2) estaba interpretando la situación contraria y eso le gustaba mucho. La gente les da la espalda porque ella está traicionando su piel y a ellos les han educado para comportarse de esa manera. Nunca había visto eso en el cine: siempre era un blanco, como en "Madame Butterfly"... Les contaré algo muy interesante... En un guión siempre tengo que tener en cuenta una cosa muy importante, muy importante para los estudios: el final... En **La casa de bambú**, al final, después de toda la acción, el protagonista, Robert Stack, se aleja hacia el ocaso, como en las películas "antiguas", con la chica japonesa: se van a casar, se quieren... El estudio dijo que eso ni siquiera se había hecho cuando Lillian Gish interpretó con Richard Barthelemess **Lirios rotos/La culpa ajena** (*Broken Blossoms*, 1919), de David Wark Griffith -quien, por cierto, era bastante racista-... Pero, finalmente, Zanuck, el jefe del estudio, dijo: adelante y que sea lo que Dios quiera: el chico se va con la chica.

"En un guión siempre tengo que tener en cuenta una cosa muy importante, muy importante para los estudios: el final..."

Pues bien: cuando estábamos rodando en Japón, el director Joshua Logan estaba allí buscando localizaciones para su película **Sayonara** (*Sayonara*, 1957) con Marlon Brando. Me preguntó qué estaba rodando; le dije: *"Una película pequeña"*; *"¿De qué trata?"*, *"Nada importante, es un film de gánsters con mucha acción, no tiene nada que ver con lo tuyo"* -porque yo conocía muy bien el argumento de su película; conocía la novela de James A. Michener y conocía "Madame Butterfly", la gran ópera de Puccini...-. Y añadí: *"Al final de mi película, el chico se aleja hacia el ocaso con la chica, y la chica es japonesa"*. Logan no se lo podía creer: *"¿Qué? ¿Cómo es posible? ¿Para qué estudio estás rodando?"*. Le contesté: *"Twentieth Century-Fox"*. Y Logan preguntó: *"¿Quién te ha dado el visto bueno para ese final?"*. *"Zanuck"*, dije yo. Logan volvió a Estados Unidos y fue a Warner Brothers -que eran los productores de **Sayonara**- y les contó lo que yo le había dicho. La consecuencia de esto fue que cambiaron el final, y en la película, cuando la chica japonesa está a punto de hacerse el *harakiri*, vemos a Marlon Brando que acude al rescate, como los héroes de las películas "antiguas", corriendo por la calle, abriéndose paso entre el tráfico, hasta que consigue llegar junto a la chica e impide que se suicide... Y Brando besa a la chica. Les cuento todo esto para que vean la diferencia entre la actitud de Jack Warner y la de Zanuck.

Nosferatu: **La casa de bambú** fue la primera película norteamericana rodada en Japón después de la Segunda Guerra Mundial. ¿Por qué le interesó rodar en Japón?

Samuel Fuller: De pronto, un buen día, Zanuck se dio cuenta de que ninguno de los grandes estudios había rodado una película en Japón. Yo entonces estaba en Montecarlo; Zanuck me llamó por teléfono y me

preguntó: *"¿Te gustaría rodar una película en Japón?"*. Yo le dije: *"Puedes apostar tu vida a que sí"*. *"¿Tienes alguna idea?"*, me preguntó. *"Sí: Al Capone se instala en Tokio"*. *"¡Hecho!"*, dijo Zanuck.

Fui a Japón a buscar las localizaciones y me hice muy amigo de los jefes de la Policía local y de la brigada anti-vicio. Visité con ellos las cárceles, hablé con los presos... En Japón hay un gran número de gánsters, eso nadie me lo puede discutir.

La casa de bambú
(House of Bamboo, 1955)

Lo más interesante para mí, cuando estuve en Japón, fue descubrir que a los japoneses les parecía bien que los americanos hubieran usado la bomba atómica... por una razón que explicaré en seguida. Harry Truman dijo: *"Prefiero perder 150.000 o 200.000 vidas, ya sean americanas o japonesas, que perder tres millones"*. Los japoneses me contaron que la guerra podía haber continuado otros dos o tres años, ya que la isla estaba muy bien protegida. Eso hubiera sido aún más terrible, así que les parecía bien; al principio estaban furiosos, pero luego se dieron cuenta de que, de la otra manera, hubiera sido todavía peor.

Nosferatu: ¿Qué experiencias recuerda del rodaje en Japón de **La casa de bambú**?

Samuel Fuller: Teníamos que rodar una escena con Robert Stack en una zona comercial, sin automóviles. Era una calle pequeña pero había dos o tres mil personas apiñadas a lo largo de cuatro manzanas... y todo tipo de puestos de comida con pescado, carne de tiburón y demás, abarrotados de gente. Al final de la calle había un gigantesco letrero anunciando una bebida japonesa, del tamaño de esta habitación, en el que habíamos hecho un agujero para filmar a través de él con una cámara; en total, teníamos cuatro cámaras -CinemaScope- ocultas en la zona... y, aparte de Robert Stack, un sólo actor japonés profesional. Le dije en inglés al actor japonés: *"Cuando te haga esta señal, agarras del brazo a Bob Stack y gritas en japonés: ¡Este blanco hijo de puta me ha robado mi reloj y mi dinero!"*. El actor me contestó: *"Eso es una locura. A mí no me van a hacer ningún daño, pero la multitud se volverá loca de furia y hará pedazos a Stack, le matarán"*. Bob estaba escuchando todo esto y me miró asustado. Yo le dije: *"No le hagas caso, está exagerando; lo único que tienes que hacer es correr hacia ese letrero gigantesco. Si no lo haces, contrataré a otro actor"*. Y lo hizo. El no sabía que yo tenía cincuenta policías japoneses apostados tras el letrero, dispuestos a intervenir de inmediato en caso de que la muchedumbre llegara a alcanzarle. Rodamos la escena: la gente se le echó encima y le desgarraron la ropa; yo no pude ver los *rushes* porque enviábamos todo el material a Estados Unidos. Zanuck me telefoneó: *"Es el mejor plano de toda la película, Sam, pero no podemos utilizarlo"*. *"¿Por qué no?"*, le pregunté. Zanuck dijo: *"Podemos aprovechar algunos de los planos latera-*

Christa Lang y Sam Fuller

les, pero olvídate del plano frontal porque cuando Stack corre... ¡se ve su polla moviéndose de un lado a otro como si fuera el péndulo de Bagdad! La Twentieth Century-Fox no puede utilizar un plano semejante". Bob Stack tardó mucho tiempo en perdonarme...

Me gustó mucho Japón, me entendí muy bien con la gente... Volví allí hace un par de años porque hicieron una retrospectiva de mis películas y además han traducido al japonés algunos de los libros que he escrito, incluido el libro de entrevistas de Cahiers du Cinéma (3), que en Japón es un auténtico *best-seller*...

Nosferatu: Cuando fue a Japón a rodar **La casa de bambú,** ¿tenía algún conocimiento del cine japonés?

Samuel Fuller: No, no había visto ninguna película japonesa. Pero vi muchas allí cuando estaba tratando de elegir a la actriz protagonista. Me ayudaron muchos directores, incluido Kurosawa. Conocí a Kurosawa en un banquete en Hollywood; descubrí que había visto una película mía que le gustaba mucho, **Manos peligrosas**, no por la película en sí sino porque trabajaba en ella Jean Peters y se había quedado fascinado con ella, no hablaba de otra cosa. Antes de hacer **La casa de bambú** vi las primeras películas de Kurosawa, en blanco y negro, de bajo presupuesto, fantásticas; en una de ellas estaba Yoshiko Yamaguchi (4), a quien elegí para **La casa de bambú**. También me ayudó mucho el Sr. Nikkatsu. El Sr. Nikkatsu era el propietario de un estudio (5) y el dueño del edificio más alto de Tokio.

Les contaré otra historia. Estábamos en Tokio en un restaurante con Robert Ryan. Había tres japoneses que no paraban de mirar a Ryan. Más tarde descubrimos que uno de ellos le había visto en una película interpretando a un racista. Ryan hizo de racista en muchas películas, y aquellos tipos le habían visto en **Encrucijada de odios** (*Crossfire*, 1947) y en **Conspiración de silencio** (*Bad Day at Black Rock*, 1954), de Edward Dmytryk, con Spencer Tracy, en la que mataban a un soldado japonés... El caso es que uno de los japoneses comenzó a mirar mal a Ryan, sin saber que éste es la persona más amable y encantadora del mundo pero también campeón amateur de peso pesado en Estados Unidos... El japonés comenzó a burlarse de él y cruzó la sala hasta donde estaba Ryan, buscando pelea. Ryan podía haberse librado de él fácilmente, pero no podía pelear porque sabía que, si lo hacía, sería arrestado cuando regresara a Estados Unidos. Porque tenemos una ley que condena a prisión a todo púgil que utiliza sus puños contra otra persona, ya sea en América o en cualquier otro lugar del mundo. Fue la única cosa desagradable que nos sucedió en Japón. Aquel individuo confundió a Ryan con su personaje. Fue un comportamiento muy infantil.

"Por eso me quema la sangre que exista discriminación, dicen que es algo instintivo pero no lo es, depende de la educación que uno ha recibido..."

Nosferatu: Uno de los temas recurrentes de su filmografía es el mestizaje cultural. Le interesa mucho...

Samuel Fuller: Sí, mucho.

Nosferatu: ¿Por qué?

Samuel Fuller: Porque es sano. Y permite ver las cosas desde el otro lado de la barrera... Cuando trabajaba como periodista, teníamos en el periódico, en el periódico de Hearst, hombres y mujeres de todas las razas y colores, de todas las nacionalidades, éramos 104 personas en la redacción... Por eso me quema la sangre que exista discriminación, dicen que es algo instintivo pero no lo es, depende de la educación que uno ha recibido...

Nosferatu: Ese tema es el centro de la película **Perro blanco** (*White Dog*, 1981)...

Samuel Fuller: Sí, y la razón por la que hice la película. **Perro blanco** está dirigida a la gente que da a sus hijos una educación racista. Está basada en un libro de un amigo mío, Romain Gary, que fue cónsul en Los Angeles. Yo sólo conservé de la historia original, de su autobiografía, la idea de un racista que adiestra a un perro para matar a negros. Romain era un hombre maravilloso, escribió libros excelentes, le interesaban mucho los problemas sociales. Le conocí cuando hice **China Gate** ("La puerta de China", 1957), vino a verme y me dijo: *"Soy el cónsul francés en Los Angeles, he visto su película y creo que el prólogo contiene imágenes muy duras contra Francia"*. Le contesté: *"No sólo contra Francia, también contra el colonialismo y contra los comunistas..."*. *"Yo también soy anticolonialista; a mí sólo me in-*

teresa Francia. ¿De dónde sacó el material para el prólogo de la película?". "De un noticiario francés". Se volvió pálido. Me dijo: *"El embajador me pidió que fuera a hablar con el Sr. Zanuck y él me dijo que hablara con usted".* Le contesté: *"No cambiaré nada de mi película. He investigado mucho sobre Indochina y sé muy bien lo que hicieron allí los franceses".*

Zanuck aceptó mi decisión de no cambiar nada, a pesar de estar molesto con la historia, porque él amaba a Francia, había recibido la Legión de Honor y durante veinte años tuvo un apartamento en París; sólo le gustaba salir con chicas francesas, morenas, nada de rubias. En la película, un soldado americano de la Legión Extranjera se casa con una euroasiática, una chica mitad china mitad francesa, y tienen un hijo; el hijo nace con los ojos rasgados y él la abandona. *"¿Por qué decidiste que el tipo fuera americano?"*, me preguntó Zanuck. *"Porque ella es el símbolo de lo que puede hacer un hijo de puta, un bastardo, una persona sin cerebro, un racista que lo es incluso con su propio hijo. Y quise que él fuera americano porque quería dejar bien claro que el racismo se da en cualquier país".*

Volviendo a **Perro blanco**, algún día escribiré un libro sobre lo que pasó con esa película, y se titulará "El perro blanco ladra de nuevo". Porque creo que el comportamiento del estudio, de la Paramount, fue muy cobarde al no querer estrenarla. Y esto no es algo que yo me invente: el periódico The Guardian escribió en titulares: "La Paramount, acobardada". Alguien hizo llegar hasta la N.A.A.C.P. -National Association for the Advancement of Colored People (Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color)- el rumor de que se trataba de una historia racista. Y, sin embargo, dondequiera que se estrenó, por ejemplo en París, hubo críticas diciendo que era una obra maestra del cine antirracista... No puedo acusar a nadie porque no tengo pruebas, pero creo que los ejecutivos de la Paramount tuvieron miedo de que la película provocara disturbios y se negaron a estrenarla en las salas de cine. Lo cual es estúpido, porque sabían desde el principio que iba a ser una película antirracista. Pero John Davison, mi productor, un hombre estupendo, me dijo que había una gran diferencia entre leer un guión y ver en una pantalla la boca y los colmillos de un perro atacando a un negro... La Paramount recibió todo tipo de críticas en contra de su decisión. Ahora creo que la proyectan en la televisión por cable.

China Gate
("La puerta de China", 1957)

Una de las cosas que me atrajo a la hora de hacer la película era el desafío de trabajar con un perro. Utilizamos seis o siete perros en **Perro blanco**, porque hay una ley en Estados Unidos que protege a los animales cuando se usan en una película. El animal tiene que trabajar veinte minutos y luego descansar dos horas. Los trabajadores humanos no tenemos una ley como ésa.

Ha habido dos películas mías que han provocado disturbios raciales en los cines. La primera fue **Casco de acero**, que provocó una pelea en un cine de Little Rock... La segunda fue **Corredor sin retorno**: la escena en la que el hombre negro se vuelve loco y cree que es el jefe del Ku-Klux-Klan y hace un discurso diciendo que hay que matar a todos los negros. Entonces, señala a otro de los internos, un negro, y dice: *"¡Cojamos a ese negro antes de que se case con mi hija!"*. Aquello provocó una pelea muy violenta.

Nosferatu: **Yuma** es otra de sus películas en las que trata el tema del mestizaje cultural y del racismo...

Samuel Fuller: Sí, desde luego. Y les contaré algo sobre el racismo que sucedió durante el rodaje. Necesitábamos un niño indio para la película y entrevisté a un montón de ellos. El no tenía que saber hablar inglés pero sí entenderlo. Finalmente,

elegí a uno; entonces, vinieron a hablar conmigo dos hermanos siuox, dakotas, que me servían de intérpretes para hablar con un centenar de indios. Uno de los hermanos dijo: *"No queremos trabajar con ese niño". "¿Por qué?". "Porque es mitad cherokee y mitad navajo". "Y eso ¿a quién le importa?". "A nosotros sí nos importa"*. Fue la primera vez que tuve noticias del racismo entre los indios. Los cherokees y los sioux no es que desprecien a los navajos, sino que no simpatizan con ellos. Los navajos no son guerreros, no montan poneys, son granjeros, fabrican alfombras y son muy pacíficos. A mí me gustan todas las tribus, pero quería mostrar que el racismo también se da entre los indios.

Lo único que me interesaba de **Yuma** era el final: el soldado se casa con una *outsider*, con una india, y se marcha con ella y con el niño. Y aparece una frase: *"El final de esta historia racial sólo puede ser escrito por ustedes, por los espectadores, por el pueblo de Estados Unidos..."*.Y cuando hice **Casco de acero**, no puse la palabra "fin", dije que esa historia no tenía final. Porque sabía que muy pronto habría otra guerra en Asia. Y la siguiente fue la de Indochina.

Nosferatu: ¿Cómo fue su trabajo con Sara Montiel?

Samuel Fuller: Fantástico. Sarita Montiel es una persona muy divertida. Años después, en España, me invitó al teatro donde hacía su espectáculo. Es única. Salió y se puso a cantar, y luego se sentó en mis rodillas... Me gustó mucho porque me recordó la época de la Ley Seca, de Al Capone, entonces había muchas cantantes que hacían lo mismo. Ella tiene algo que no había visto nunca en Europa: el "sabor" de los tiempos de la Prohibición. Tiene un carisma que es muy poco frecuente entre la gente de su profesión.

También he trabajado con Assumpta Serna en el episodio que hice para la serie de televisión basada en relatos de Patricia Highsmith. Me ha parecido maravillosa. La había visto en **Matador**, de Pedro Almodóvar, y me había gustado mucho.

Christa Lang: Por cierto, en **Bailando con lobos** (*Dancing with Wolves*, 1992) han copiado parte del argumento de **Yuma**, y la película de Costner es muy inferior a la de Sam...

"No es que odie la religión. Simplemente, no me gusta que la gente gane dinero a costa de prometerte una silla con tu nombre en el cielo. La Iglesia es la mayor compañía multinacional del mundo"

Nosferatu: Estamos de acuerdo.

Christa Lang: Deberían proyectar las dos películas una detrás de otra. Sería muy interesante para los estudiantes de cine.

Nosferatu: La muerte del protagonista de **Underworld USA** ("Bajos fondos USA", 1960) entre cubos de basura, ¿puede interpretarse como una calificación moral sobre el personaje?

Samuel Fuller: Sí, desde luego. Es una calificación muy moral.

Christa Lang: Lo que significa es que la venganza es un callejón sin salida que lleva a la muerte. Es un final que invita al perdón.

Samuel Fuller: Aunque no ha matado a nadie, es cómplice de un asesinato. Y tiene que pagarlo. El no tiene el coraje para vengarse, así que utiliza al FBI para hacerlo.

Christa Lang: Hay que saber olvidar y perdonar, y no pensar en la venganza. La venganza es como un *boomerang*. Pero a Sam le gustan mucho las historias de venganza...

Samuel Fuller: Cuando se estrenó la película, la Columbia me envió las cartas que les habían mandado los exhibidores, y algunos de ellos no querían que el protagonista muriera al final, porque él no había matado a nadie y los "malos" habían matado a su padre. Estaban totalmente de su parte.

Christa Lang: El final tiene mucha fuerza, es tan judeocristiano... Toda la buena conciencia cristiana está basada en el perdón...

Nosferatu: Hay que poner la otra mejilla...

Christa Lang: Exactamente... Sam odia la religión, todas las religiones... Dice que hacen mucho daño. Pero él tiene mucho más sentido de la moral que toda esa gente que va a la iglesia o a la sinagoga...

Samuel Fuller: No es que odie la religión. Simplemente, no me gusta que la gente gane dinero a costa de prometerte una silla con tu nombre en el cielo. La Iglesia es la mayor

Underworld USA
("Bajos fondos USA", 1960)

compañía multinacional del mundo. El Papa es el hombre de negocios número uno, y si intentas jugársela, tiene suficientes medios de presión en todas partes para aplastarte. Ahora bien, si la religión te hace feliz mientras vives, adelante.

Nosferatu: ¿Cree usted que **Corredor sin retorno** trata, entre otros temas, sobre los peligros de querer conseguir el éxito a cualquier precio?

Samuel Fuller: Hice **Corredor sin retorno** para denunciar algunos de los males que aquejan a Estados Unidos. No hay que rasgarse las vestiduras por eso: al fin y al cabo, somos una nación joven. Lo que está mal es ocultar el mal o negarse a verlo.

Corredor sin retorno trata sobre cómo un país puede llegar a ser responsable de conducir a un joven estudiante de raza negra a la locura. Y sobre cómo ese mismo país es responsable también de que un americano que se pasó a los comunistas en Corea, es humillado por su propia familia cuando regresa a Estados Unidos. De la tercera historia somos todos responsables: un gran físico que trabaja en la fusión nuclear se vuelve loco y sufre una regresión infantil porque ha colaborado en la construcción de la bomba atómica. Así que la idea de la película es muy simple: un país, Estados Unidos, es culpable de estos tres hechos, y yo lo muestro tal y como es, no hablo de un país imaginario. En otros países no podría haberse hecho una película así, y conozco a muchos directores que me han dicho que no podrían haberla hecho, ni siquiera de forma independiente. Los exhibidores la rechazarían. Porque es una película que trata sobre la culpabilidad, nuestra culpabilidad...

Corredor sin retorno
Shock Corridor, 1963)

Nosferatu: Usted ha servido de puente entre una cierta generación de cineastas america-

nos y directores europeos como Godard, Wenders, Kaurismäki, con los que ha trabajado...

Samuel Fuller: Yo no me planteo las cosas de esa manera. Conozco a un director de cine y veo su trabajo. Me importa muy poco si es un esquimal el que ha hecho la película. Cada país tiene su marca de fábrica. La mayor parte tiene una marca de fábrica que es favorable al propio país. No puedo diferenciar entre unos y otros hasta que no veo una historia determinada. No me importa si es china, japonesa o española. Cuando veo una historia como **Ladrón de bicicletas** o **El limpiabotas**... Cuando veo en la película a esos niños huérfanos, después de la guerra, que no tienen dinero y limpian zapatos, y ves a los adultos, a la gente mayor que se vuelven de espaldas para abrir sus monederos para que los niños no vean el dinero que llevan... Cuando veo una película extranjera que me emociona de esa manera, me vuelvo loco. Por eso me gustan tanto algunas películas de Kurosawa...

Christa Lang: Las películas de Sam han influido mucho sobre una cierta generación de directores como Scorsese, Jim Jarmusch... En una película como **Bajo el peso de la ley** (*Down by Law*, 1986), puedes apreciar la influencia de Sam en los diálogos, son muy similares... Incluso en las películas de Tavernier...

Samuel Fuller: Se inspiran en mi trabajo... Cuando trabajé con Godard en el 65, me confesó que había utilizado ideas mías en sus películas. Le pregunté a qué se refería y me contestó que había copiado planos de mis películas. En **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, 1959), por ejemplo, hay planos copiados de **Forty Guns** ("Cuarenta pistolas", 1957). Le dije: *"Pero eso es plagio..."*. Y él contestó: *"En América, a un plagio se le llama plagio. En Europa lo llamamos* hommage...". Pero él era capaz de decirlo, no como otros. A veces es más que un *hommage*, les da una idea para su propia película, no es realmente un plagio, es lo que nosotros llamamos una *stepping-stone*, un escalón para progresar...

Yo tengo la mala costumbre de que cuando escribo una escena, lo que intento por todos los medios es que sea algo original, o que al menos provoque una emoción original. Luego, cuando la ruedo, intento por todos los medios que también esté rodada de manera original, no me interesa hacerlo mecánicamente, y he tenido la suerte de trabajar con grandes operadores como Joe Biroc o Joe MacDonald. Un buen operador trabaja mejor cuando le pones las cosas difíciles. Otra cosa que procuro hacer siempre es que el espectador no sea consciente de la mecánica cinematográfica, por ejemplo, de los movimientos de cámara o del foco... No me gustan los desenfoques porque me distraen. Si yo os filmo a vosotros y os tengo en foco y hago una panorámica hacia Christa, que está en segundo término, ella pasará de estar borrosa a estar nítida. Ese tipo de cosas hace que el público sea consciente de la mecánica del cine y me saca de quicio; el otro día lo vi en una película. Hay que iluminar la escena correctamente para que no sucedan esas cosas. Cuando veo una imagen borrosa en una película, me irrita mucho. Tampoco me gusta que el público sea consciente de los movimientos de cámara. Los movimientos de cámara nunca deben notarse. Les daré un ejemplo. Tuve que rodar un plano en el que la cámara salía de una comisaría, atravesaba una calle de Los Angeles llena de tráfico y entraba en un restaurante chino, donde hay un bar, y allí tenía lugar mi escena. Para hacer el plano, sacamos los taburetes del bar y el operador se sentó encima de la barra; él tenía que conseguir un movimiento lo más fluido posible, así que envié a un tipo a buscar un gran bote de vaselina; pusimos una gruesa capa de vaselina sobre la barra y el movimiento fue perfecto, su culo se deslizó como la seda.

> **"Yo tengo la mala costumbre de que cuando escribo una escena, lo que intento por todos los medios es que sea algo original, o que al menos provoque una emoción original"**

El plano más difícil que he rodado en mi vida fue en **Park Row**. Comienza en un *saloon* con la cámara fija sobre un hombre que está bebiendo; entra otro hombre en el *saloon* y le avisa de que en la calle hay una pelea a causa de la tirada del periódico; el primer hombre sale corriendo del *saloon*, cruzamos la calle llena de coches de caballos y tranvías, en 1886, y le seguimos en medio de la pelea, a lo largo de una manzana, hasta que entra en un edificio, llega al despacho de la mujer, entramos con él, la agarra y dice: *"Maldita seas, tú has desencadenado esta guerra de las tiradas y yo voy a pararla..."*. Sale de allí,

le acompañamos, pasa junto a la estatua, se dirige hacia el puente de Brooklyn, la cámara rodea la estatua y le acompaña hasta llegar al escenario donde tiene lugar la escena de siete minutos. Ese plano fue dificilísimo. A los actores sólo les gusta cuando has terminado de rodarlo. Después, en **Forty Guns** quise superarme a mí mismo haciendo el plano-secuencia más largo de la historia de la Fox.

En **Manos peligrosas** me gusta mucho el plano-secuencia en el que la informadora, Moe (Thelma Ritter), discute con el policía sobre el dinero.

Nosferatu: ¿En qué está trabajando ahora?

Samuel Fuller: Estoy escribiendo una novela. Una historia de amor.

Nosferatu: ¿Hay alguna posibilidad de que se ruede alguna vez su novela "Mi nombre es Quint"?

Samuel Fuller: Estamos trabajando en eso ahora. Hay un tipo interesado en producirla.

Christa Lang: También estamos trabajando en un documental que producirían Jim Jarmusch y Kaurismäki en Brasil. Utilizaremos el material que Sam rodó en Brasil, con los indios Carajas, para "Tigrero", la película que la Fox nunca llegó a hacer. Parte de ese material se utilizó en **Corredor sin retorno** para las pesadillas en color. La idea es enlazar ese material con el presente y contar lo que les ha sucedido a los Carajas y al Mato Grosso durante los últimos treinta años.

Corredor sin retorno (Shock Corridor, 1963)

Samuel Fuller: Se supone que tenemos que ir al Mato Grosso dentro de uno o dos meses. A mí lo que me interesa es mostrar lo que sucede hoy en el Mato Grosso contado desde el punto de vista de un hombre de la tribu de los Carajas a quien yo filmé cuando tenía trece años y que ahora tiene cuarenta o cuarenta y cinco. Y me interesa hacerlo así porque de esa manera sé que la película tendrá autenticidad. Lo que no me gusta es que un extranjero, desde fuera, llegue y empiece a criticar lo que está mal, como hacen las revistas y los periódicos. No somos filósofos, ni benefactores religiosos, ni filántropos. Es una historia nueva que no se ha contado nunca, al menos desde el punto de vista de un indio Caraja. Y me gustaría que todo el documental estuviese visto desde esa óptica, desde la de un indio, no desde la nuestra, porque nosotros sólo somos observadores, visitantes. Será un buen documental, ¿no creen?

Forty Guns ("Cuarenta pistolas", 1957)

NOTAS

1. **Confirm or Deny** ("Confirme o niegue", 1941).

2. Shirley Yamaguchi, conocida en Japón como Yoshiko Yamaguchi.

3. "Il était une fois... Samuel Fuller (Histoires d'Amérique racontées à Jean Narboni et Noël Simsolo)", Cahiers du Cinéma, París, 1986.

4. **Shubun** ("Escándalo", 1950).

5. La Nikkatsu, creada en 1912, es la productora más antigua de Japón.

Slapstick Of Another Kind ("Otra clase de slapstick", 1982), de Steve Paul

Samuel Fuller: una bibliografía

Francisco Llinás

La rápida expansión del videocassette doméstico en los últimos tiempos ha modificado sustancialmente el análisis de la cinematografía. Durante años, el crítico o historiador tenía que acudir, en muchas ocasiones, a notas tomadas años atrás o a una memoria muchas veces engañosa. La consulta directa de la película en la pantalla o en la moviola no era posible, al menos de forma sistemática. Es habitual encontrar en viejos textos errores de "transcripción" del material fílmico, aunque, cuando el análisis era pertinente, estos errores (a veces de bulto) no implicaban necesariamente un error en la lectura global de la obra.

Si el videocassette permite la revisión directa de la obra y vuelve imperdonables errores que sólo hace quince años eran tolerables y comprensibles, ha facilitado, por el contrario, la revisión de la obra de determinados cineastas antes que la de otros en función de la disponibilidad de copias de las películas e incluso de la mayor o menor frecuencia de las mismas en la programación televisiva, que sigue siendo, aunque la cantidad de basura que se emite es cada vez mayor, la fuente más frecuente de copias para el escritor cinematográfico.

Esta puede ser la razón primera para que no abunden en la actualidad análisis y textos sobre Samuel Fuller. Porque la TV, y también el vídeo de venta directa, privilegia, al margen de los éxitos recientes, a autores muy aceptados, a películas con estrellas muy populares o a cineastas que han realizado su trabajo dentro del sistema de estudios. Fuller ha dirigido casi toda su obra o bien en los márgenes de este

sistema (y en su primera época) o bien de forma independiente. Por otra parte, si bien es considerado un cineasta importante, no goza de la unanimidad que hoy se produce alrededor de un Hitchcock o un Ford.

Y hay una segunda razón: Fuller no es un cineasta que convoque a la escritura. El analista o el historiador cinematográfico, a menudo ligado también a la Academia Universitaria, parece preferir realizadores más sistemáticos, más teorizables, que se amoldan mejor al método (psicoanálisis, semiología, historia, sociología...) que utiliza el escritor. Hitchcock, Ozu, Eisenstein, Welles, Tati, Ford (por citar cineastas muy distintos que nadie parece poner hoy, en tiempos de una alarmante uniformización de gustos, en cuestión). Por el contrario, el cine de Fuller es más disperso, menos homogéneo, parece realizado antes con las vísceras que con el cerebro. Es un cineasta que, al menos para mí (y he comprobado que es una opinión compartida por otros colegas) resulta más interesante en su globalidad que obra a obra. Ninguna de sus películas ostenta esta perfección de ciertas películas de Hitchcock o de Ford, pero el conjunto se nos aparece inmensamente atractivo, aunque en cada título concreto haya algo que nos chirríe o que nos llegue a parecer molesto o pueril.

Por supuesto, hay libros sobre Fuller, aunque ninguno en español, pero no siempre son fácilmente localizables y, en general, adolecen de una cierta imprecisión, favorecida por el carácter disperso y a veces torrencial de la obra del realizador. Hay un "Samuel Fuller", de Nicholas Garnham (Secker & Warburg/British Film Institute, Londres, 1971), en el que se repasa la obra de Fuller hasta el momento de publicación del texto, a partir de la presencia en la obra de Fuller de diversos temas (el individuo, el amor, la sociedad, la locura...) y saltando de una película a otra, aún a riesgo de obviar las muy distintas circunstancias en que cada una ha sido realizada y partiendo, algo muy de la época, de una consideración en exceso "autoral".

Algo parecido ocurre en el "Samuel Fuller" de Olivier Amiel (Henri Veyrier, París, 1985), que analiza, de forma bastante impresionista, la obra de Fuller, desde distintos puntos de vista, esta vez menos temáticos (la narración, la realización, la producción...) y que contiene una entrevista con el cineasta.

Muy útil resulta uno de estos típicos libros de recopilación de textos publicados por festivales o instituciones: "Il cinema di Samuel Fuller", coordinado por Piero Tortolina y Antonio Rubini y editado por el Festival de Cine de Salsomaggiore, imaginamos que en

François Truffaut y Sam Fuller

1981, año en que se le dedicó una retrospectiva, porque el libro carece de pie de imprenta. Hay textos del propio Fuller, artículos publicados en revistas diversas (textos de Luc Moullet, Jacques Lourcelles, Peter Wollen), una excelente filmografía comentada (con fragmentos de diversas entrevistas con Fuller) y una buena bibliografía. Pero se trata de un libro casi clandestino, de escasa difusión, como suele ocurrir, por desgracia, con las publicaciones de festivales (sólo la casualidad hizo que llegara a mis manos).

Hay también un "Samuel Fuller" coordinado por David Will y Peter Wollen para el Festival de Cine de Edimburgo de 1969 y otro "Samuel Fuller" (no parece que nadie se rompe la cabeza a la hora de ponerle título a los libros) de Phil Hardy (Studio Vista, Londres, 1970), que desconozco y que, según Miguel Marías, en un texto que señalaremos más tarde, son interesantes.

Hay, ciertamente, un libro de extraordinario interés, "Il était une fois... Samuel Fuller" (Ed. Cahiers du Cinéma, París, 1985), por Jean Narboni y Noël Simsolo. Pero aquí entramos ya en otro terreno: la entrevista. Porque se trata de uno de estos típicos y útiles libros de entrevistas en el que los autores se borran detrás del cineasta y cuyo interés suele estar en proporción directa a los conocimientos y la habilidad de los entrevistadores. Tras un prólogo de Martin Scorsese, Fuller toma la palabra a lo largo de más de trescientas páginas y nos cuenta su vida, desde la infancia hasta hoy, hablando de su experiencia como periodista, como soldado y como cineasta. No parece que a Fuller le desagrade hablar y lo hace de forma torrencial, como sus propias películas, con ironía a veces, haciendo gala de sus convicciones y con una rotundidad siempre de agradecer. Se trata de un libro imprescindible, aunque uno siempre tiende a no tomar al pie de la letra la palabra de cualquier cineasta. No hay que buscar nunca en una entrevista un excesivo rigor, porque el entrevistado, muchas veces, deforma los hechos o, simplemente, le falla la memoria.

Fuller es un parlanchín incansable y más amigo de contar batallas que de formalizar sus métodos de trabajo. Como en sus películas, sus palabras huyen de la generalización para centrarse en anécdotas concretas, casi siempre sabrosas, sobre acontecimientos, películas o personas. Sus "teorizaciones" suelen limitarse a afirmaciones contundentes y dichas casi de pasada; al fin y al cabo, su oficio es hacer películas y

Una luz en el hampa
(The Naked Kiss, 1964)

Balas vengadoras (I Shot Jesse James, 1949)

no analizarlas. Una entrevista esencial es la que publicó Jean-Louis Noames en Présence du Cinéma, n. 19 (diciembre 1963-enero 1964) y que en España reprodujo Film Ideal en 1964, fragmentada en cuatro números (del 152 al 155). Igualmente pueden ser accesibles para el lector la entrevista realizada por Noël Burch, André S. Labarthe y Luc Moullet y publicada en Cahiers du Cinéma n. 193 (1967), la de Bill Krohn y B. Frank en la misma revista (n. 311, 1980), la de Olivier Eyquem y M. Henry en Positif (n. 244-245, 1980) o la de Antonio Castro en Dirigido por (n. 176, 1989), así como la de Jordi Torrent en Casablanca (n. 28, 1983). Aunque entrevistas con Fuller no faltan en otras publicaciones, me he limitado a reseñar aquéllas que, al menos en alguna de las pocas bibliotecas especializadas del país, puede hallarse sin mayores dificultades.

No es mucho el material, al menos hasta el presente número de Nosferatu, que en España puede encontrarse sobre Fuller, si nos limitamos a estudios de carácter general y dejando al margen las innumerables críticas de películas concretas que pueden rastrearse en diversas revistas (aunque el lector joven no lo crea, hubo tiempos en los que en este país abundaban las revistas de cine). Los textos generales más pertinentes sobre Fuller podemos encontrarlos en Dirigido por..., de los que cabría destacar dos:

"Los westerns de Samuel Fuller", por Miguel Marías (n. 71, 1980), que repasa, de forma apasionada, las películas que el cineasta ha realizado moviéndose dentro del género y aunque constituyan una parcela "menor" en la obra de Fuller.

Y "Samuel Fuller, el cine de la intuición y de la emoción", por Quim Casas (n. 175 y 176, 1989), constituye un amplísimo y exhaustivo repaso de toda la obra del cineasta, realizado con la meticulosidad propia de Casas, que, tras una introducción general, habla ordenadamente de toda la obra del realizador. Quizás no sea un texto definitivo, pero está realizado con la suficiente competencia como para poder considerarlo el único estudio de interés que sobre Fuller se ha publicado en este país. Le acompaña una filmografía (como de costumbre en la publicación realizada por mano anónima), la única completa entre nosotros, al menos hasta la que aparece en este número de Nosferatu, así como la entrevista por Antonio Castro señalada antes y que, según la incomprensible costumbre de Dirigido, no aparece reseñada como tal en los útiles índices de textos que periódicamente publica.

El diablo de las aguas turbias (Hell and High Water, 1954)

Filmografía

Dolores Devesa y Alicia Potes

Como director

Balas vengadoras (*I Shot Jesse James*, 1949)

Producción: Lippert Product. (EEUU). **Argumento:** basado en un artículo de Homer Croy. **Guión:** Samuel Fuller. **Supervisión del guión:** Moree Herring. **Fotografía:** Ernest Miller. **Música:** Albert Glasser. **Montaje:** Paul Landres. **Intérpretes:** Preston Foster *(John Kelley)*, Barbara Britton *(Cynthy Waters)*, John Ireland *(Bob Ford)*, Reed Hadley *(Jesse James)*, J. Edward Bromberg *(Harry Kane)*, Victor Kilian *(Soapy)*, Barbara Woodell *(Mrs. Zee James)*, Tom Tyler *(Frank James)*. **Duración:** 81 min. B/N. **Estreno:** Madrid: Calatravas y Paz: 22 de julio de 1954.

The Baron of Arizona ("El Barón de Arizona", 1950)

Producción: Deputy Corporation-Lippert Productions (EEUU). **Argumento:** basado en un artículo publicado en American Weekly. **Guión:** Samuel Fuller. **Supervisión del guión:** Dorothy B. Cormack. **Fotografía:** James Wong Howe. **Música:** Paul Dunlap. **Montaje:** Arthur Hilton. **Intérpretes:** Vincent Price *(James Addison Reavis)*, Ellen Drew *(Sofía Peralta Reavis)*, Beulah Bondi *(Lorna Morales)*, Vladimir Sokoloff *(Pepito Alvarez)*, Reed Hadley *(John Griff)*, Robert Barratt *(Juez Adams)*, Robin Short *(Lansing)*, Barbara Woodell *(Carry Lansing)*. **Duración:** 97 min. B/N. **Nota:** Según Sam Fuller, se basó en hechos reales, pero se cita el artículo del American Weekly en los créditos por dar prestigio al argumento.

Casco de acero (*The Steel Helmet*, 1951)

Producción: Deputy Corporation-Lippert Productions (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Ernest Miller. **Música:** Paul Dunlap. **Montaje:** Philip Cahn. **Intérpretes:** Gene Evans *(Sargento Zack)*, Robert Hutton *(Soldado "Conchie" Bronte)*, Richard Loo *(Sargento Tanaka)*, Steve Brodie *(Teniente Driscoll)*, James Edwards *(Cabo Thompson)*, Sid Melton *(Joe)*, Richard Monahan *(Soldado Baldy)*, William Chun *("Short Round", muchacho coreano)*. **Duración:** 84 min. B/N. **Estreno:** Madrid: Paz: 22 de junio de 1959.

Fixed Bayonets ("Bayonetas caladas", 1951)

Producción: Twentieth Century Fox (EEUU). **Argumento:** basado en la novela "The Immortal Sergeant" de John Brophy. **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Lucien Ballard. **Música:** Roy Webb. **Dirección musical:** Lionel Newman. **Montaje:** Nick De Maggio. **Intérpretes:** Richard Basehart *(Cabo Denno)*, Gene Evans *(Sargento Rock)*, Michael O'Shea *(Sargento Lonergan)*, Richard Hylton *(Wheeler)*, Craig Hill *(Teniente Gibbs)*, Skip Homeier *("Belvedere" Whitey)*, Henry Kulky *(Vogl)*, Richard Monahan *(Walowicz)*. **Duración:** 92

min. B/N. **Nota:** El guión es original de Samuel Fuller, pero el productor Darryl Zanuck decidió acreditar la novela de John Brophy en la que se había basado el film de 1943 **Immortal Sergeant** ("El sargento inmortal") de John M. Stahl.

Park Row (" Park Row", 1952)

Producción: Samuel Fuller Productions para United Artists (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Supervisión del guión:** Helen McCaffay. **Fotografía:** Jack Russell. **Música:** Paul Dunlap. **Montaje:** Philip Cahn. **Intérpretes:** Gene Evans *(Phineas Mitchell)*, Mary Welch *(Charity Hackett)*, Bela Kovacs *(Ottmar Mergenthaler)*, Herbert Heyes *(Josiah Davenport)*, Tina Rome *(Jenny O'Rourke)*, George O'Hanlon *(Steve Brodie)*, J.M. Kerrigan *(Dan O'Rourke)*, Forrest Taylor *(Charles A. Leach)*. **Duración:** 83 min. B/N.

Manos peligrosas (*Pickup on South Street*, 1953)

Producción: Twentieth Century Fox (EEUU). **Argumento:** basado en el relato de Dwight Taylor. **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joe MacDonald. **Música:** Leigh Harline. **Dirección musical:** Lionel Newman. **Montaje:** Nick De Maggio. **Intérpretes:** Richard Widmark *(Skip McCoy)*, Jean Peters *(Candy)*, Thelma Ritter *(Moe Williams)*, Murvyn Vye *(capitán Dan Tiger)*, Richard Kiley *(Joey)*, Willis B. Bouchey *(Zara)*, Milburn Stone *(Wineki)*, Henry Slate *(MacGregor)*. **Duración:** 80 min. B/N. **Estreno:** Madrid: Rex: 12 de abril de 1954. **Nota:** Argumento y guión son originales de Samuel Fuller, pero Zanuck decidió acreditar el argumento de D.T.

El diablo de las aguas turbias (*Hell and High Water*, 1954)

Producción: Twentieth Century Fox (EEUU). **Argumento:** basado en un relato de David Hempstead. **Guión:** Jesse L. Lasky Jr. y Samuel Fuller. **Fotografía:** Joe MacDonald. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** James B. Clark. **Intérpretes:** Richard Widmark *(Adam Jones)*, Bella Darvi *(Denise Gérard)*, Victor Francen *(profesor Montel)*, Cameron Mitchell *("Ski" Brodski)*, Gene Evans *("Jefe" Holter)*, David Wayne *(Dugboat Walker)*, Stephen Bekassy *(Neuman)*, Richard Loo *(Fujimori)*. **Duración:** 103 min. Technicolor. CinemaScope. **Estreno:** Madrid: Palacio de la Música: 15 de noviembre de 1954.

La casa de bambú (*House of Bamboo*, 1955)

Producción: Twentieth Century Fox (EEUU). **Argumento y guión:** Harry Kleiner. **Diálogo adicional:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joe MacDonald. **Música:** Leigh Harline. **Dirección musical:** Lionel Newman. **Montaje:** James B. Clark. **Intérpretes:** Robert Ryan *(Sandy Dawson)*, Robert Stack *(Eddie Spanier/ Sargento Kenner)*, Shirley Yamaguchi *(Mariko)*, Cameron Mitchell *(Griff)*, Brad Dexter *(Capitán Hanson)*, Sessue Hayakawa *(Inspector Kita)*, Biff Elliott *(Webber)*, Sandro Giglio *(Ceran)*. **Duración:** 102 min. DeLuxe. CinemaScope. **Estreno:** Madrid: Carlos III, Roxy A: 23 de enero de 1961.

Yuma (*Run of the Arrow*, 1957)

Producción: Globe Enterprises para R.K.O. (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joseph Biroc. **Música:** Victor Young. **Montaje:** Gene Fowler Jr. **Intérpretes:** Rod Steiger *(O'Meara)*, Sara Montiel *(Yellow Moccasin)*, Brian Keith *(Capitán Clark)*, Ralph Meeker *(Teniente Driscoll)*, Jay C. Flippen *(Walking Coyote)*, Charles Bronson *(Blue Buffalo)*, Olive Carey *(Mrs. O'Meara)*, H.M. Wynant *(Crazy Wolf)*. **Duración:** 86 min. Technicolor. **Primer título:** "The Last Bullet". **Estreno:** Madrid: Real Cinema y Paz: 6 de abril de 1958.

China Gate ("La puerta de China", 1957)

Producción: Globe Enterprises para Twentieth Century Fox (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joseph Biroc. **Música:** Victor Young, Max Steiner. **Montaje:** Gene Fowler Jr, Dean Harrison. **Intérpretes:** Gene Barry *(Brock)*, Angie Dickinson *(Lia "Lucky Legs" Surmer)*, Nat "King" Cole *(Goldie)*, Paul Dubov *(Capitán Caumont)*, Lee Van Cleef *(Mayor Cham)*, George Givot *(Cabo Pigalle)*, Gerald Milton *(Andreades)*, Neyle Morrow *(Leung)*. **Duración:** 97 minutos. CinemaScope.

Forty Guns ("Cuarenta pistolas", 1957)

Producción: Globe Enterprises para Twentieth Century Fox (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joseph Biroc. **Música:** Harry Sukman. **Montaje:** Gene Fowler Jr. **Intérpretes:** Barbara Stanwyck *(Jessica Drummond)*, Barry Sullivan *(Griff Bonnell)*, Dean Jagger *(Ned Logan)*, John Ericson *(Brock Drummond)*, Gene Barry *(Wes Bonnell)*, Robert Dix *(Chico Bonnell)*, Paul Dubov *(Juez Macy)*. **Duración:** 80 min. B/N CinemaScope. **Nota:** Título de rodaje: "Woman with a Whip".

Verboten! ("¡Prohibido!", 1958)

Producción: Globe Enterprises para R.K.O. (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joseph Biroc. **Música:** Harry Sukman; temas de Richard Wagner y Ludwig van Beethoven. **Montaje:** Philip Cahn. **Intérpretes:** James Best *(Sargento David Brent)*, Susan Cummings *(Helga Schiller)*, Tom Pittman *(Bruno Eckart)*, Paul Dubov *(Capitán Harvey)*, Harold Daye *(Franz)*, Dick Kallman *(Helmuth)*, Stuart Randall *(coronel)*, Steven Geray (el alcalde), Anna

China Gate *("La puerta de China", 1957)*

Invasión en Birmania (Merrill's Marauders, 1962)

Hope *(señora Schiller)*. **Duración:** 94 min.

The Crimson Kimono ("El kimono carmesí", 1959)

Producción: Globe Enterprises para Columbia (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Sam Leavitt. **Música:** Harry Sukman. **Montaje:** Jerome Thoms. **Intérpretes:** James Shigeta *(detective Joe Kojaku)*, Glenn Corbett *(Sargento inspector Charlie Bancroft)*, Victoria Shaw *(Christine Downes)*, Anna Lee *(Mac)*, Paul Dubov *(Casale)*, Jaclynne Greene *(Roma Wilson)*, Neyle Morrow *(Hansel)*, Gloria Pall *(Sugar Torch)*. **Duración:** 82 min. B/N.

Underworld USA ("Bajos fondos USA", 1960)

Producción: Globe Enterprises (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento:** basado en artículos de Joseph F. Dineen. **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Hal Mohr. **Música:** Harry Sukman. **Montaje:** Jerome Thoms. **Intérpretes:** Cliff Robertson *(Tolly Devlin)*, Beatrice Kay *(Sandy)*, Larry Gates *(Driscoll)*, Richard Rust *(Gus)*, Dolores Dorn *(Cuddles)*, Robert Emhardt *(Connors)*, Paul Dubov *(Gela)*, Gerald Milton *(Gunther)*. **Duración:** 98 minutos. B/N **Nota:** Argumento original de Samuel Fuller; el título del film está tomado de un artículo del Saturday Evening Post.

Invasión en Birmania (*Merrill's Marauders*, 1962)

Producción: United States Productions (EEUU). **Argumento:** basado en la novela "The Marauders" de Charlton Ogburn Jr. **Guión:** Samuel Fuller, Milton Sperling. **Fotografía:** William Clothier. **Fotografía segunda unidad:** Higino J. Fallorida. **Música:** Howard Jackson. **Montaje:** Folmar Blangsted. **Intérpretes:** Jeff Chandler *(General de brigada Frank Merrill)*, Ty Hardin *(Teniente Lee Stockton)*, Peter Brown *(Bullseye)*, Andrew Duggan *(Mayor "Doc" Nememy)*, Will Hutchins *(Crowhound)*, Claude Akins *(Sargento Kolowicz)*, Luz Valdez *(chica birmana)*, John Hoyt *(General "Vinegar Joe" Stilwell)*. **Duración:** 98 min. Technicolor. CinemaScope. **Estreno:** Madrid: Lope de Vega: 22 de junio de 1963. **Nota:** Título de rodaje: "The Marauders".

Corredor sin retorno (*Shock Corridor*, 1963)

Producción: Leon Fromkess & Sam Firks (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento:** "Straitjacket" de Samuel Fuller. **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Stanley Cortez. **Secuencias color:** Samuel Fuller. **Música:** Paul Dunlap. **Montaje:** Jerome Thoms. **Intérpretes:** Peter Breck *(Johnny Barrett)*, Constance Towers *(Cathy)*, Gene Evans *(Boden)*, James Best *(Stuart)*, Hari Rhodes *(Trent)*, Larry Tucker *(Pagliacci)*, William Zuckert *(Swanne)*, Philip Ahn *(doctor Fong)*. **Duración:** 101 min. B/N, secuencias Technicolor. **Estreno:** Madrid: Carlos III, Consulado, Regio, Roxy A: 16 de enero de 1967. **Notas:** Título inicial: "Long Corridor". Título de rodaje: "Straitjacket". Se utilizaron secuencias rodadas por Fuller en el Matto Grosso (Brasil) durante localizaciones para "Tigrero", película no realizada; y secuencias rodadas para **La casa de bambú**.

Una luz en el hampa (*The Naked Kiss*, 1964)

Producción: Leon Fromkess & Sam Firks Productions (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Supervisión del guión:** John Dutton. **Fotografía:** Stanley Cortez. **Música:** Paul Dunlap. **Montaje:** Jerome Thoms. **Intérpretes:** Constance Towers *(Kelly)*, Anthony Eisley *(Griff)*, Michael Dante *(Grant)*, Virginia Grey *(Candy)*, Patsy Kelly *(Mac)*, Betty Bronson *(Miss Josephine)*, Marie Devereux *(Buff)*, Karen Conrad *(Dusty)*. **Duración:** 93 min. B/N. **Estreno:** Madrid: Imperial, Argüelles, Barceló: 21 de noviembre de 1966. **Notas:** Título de rodaje: "The Iron Kiss". Escenas en Venecia rodadas por Fuller en 16 mm.

Arma de dos filos (Un arma de dos filos) (*Shark!*, 1969)

Producción: Heritage Enterprises (EEUU); Cinematográfica Calderón (México). **Argumento:** basado en la novela "His Bones Are Coral" de Victor Canning. **Guión:** John Kingsbridge y Samuel Fuller. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Música:** Rafael Moroyoqui. **Montaje:** Carlos Savage. **Intérpretes:** Burt Reynolds *(Caine)*, Barry Sullivan *(Mallare)*, Arthur Kennedy *(Doc)*, Silvia Pinal *(Anna)*, Enrique Lucero *(Barok)*, Carlos Berriochea *(Smokey)*, Manuel Alvarado *(Latalla)*, Emilia Stuart (Asha). **Duración:** 94 min. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: Madrid: 17 de noviembre de 1969. **Notas:** Títulos de rodaje: "Twist of the Knife", "Caine". También conocida con el título: "Maneater". En el doblaje de la versión proyectada en España probablemente se cambiaron los nombres de los personajes.

Muerte de un pichón (*Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse*, 1972)

Producción: Bavaria Atelier/Chrisam (Alemania). **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Jerzy Lipman. **Música:** "The Can"; extractos de la 5ª Sinfonía de Ludwig van Beethoven. **Montaje:** Liesgret Schmitt-Klink. **Intérpretes:** Glenn Colbert *(Sandy)*, Christa Lang *(Christa)*, Anton Diffring *(Mensur)*, Eric P. Caspar *(Charlie Umlaut)*, Sieghart Rupp *(Kressin)*, Anthony Chin *(Chiang Fong)*, Hans C. Blumenberg *(Spindell)*. **Duración:** 105 min. Eastmancolor, copias DeLuxe. **Nota:** Título alternativo: "Dead Pigeon on Beethoven Street".

El odio de los McGuire (*The Meanest Men in the West*, 1976)

Ver: Serie TV **El virginiano** (*The Virginian*)

Uno Rojo, división de choque (*The Big Red One*, 1980)

Producción: Lorimar Productions (EEUU). **Director segunda unidad:** Lewis Teague. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Adam Greenberg. **Música:** Dana Kaproff. **Supervisión musical:** Bodie Chandler. **Montaje:** Morton Tubor. **Intérpretes:** Lee Marvin *(Sargento)*, Mark Hamill *(Griff)*, Robert Carradine *(Zab)*, Bobby Di Cicco *(Vinci)*, Kelly Ward *(Johnson)*, Stéphane Audran *(Walloon)*, Siegfried Rauch *(Schroeder)*, Serge Marquand *(Ransonnet)*. **Duración:** 113 min. Metrocolor; copias Technicolor. **Estreno:** Madrid: Carlos III, Princesa y Windsor B: 16 de noviembre de 1981.

Perro blanco (*White Dog*, 1981)

Producción: Paramount Pictures (EEUU). **Argumento:** basado en la novela "Chien blanc" de Romain Gary. **Guión:** Samuel Fuller y Curtis Hanson. **Fotografía:** Bruce Surtees. **Música:** Ennio Morricone. **Montaje:** Bernard Gribble. **Intérpretes:** Kristy McNichol *(Julie Sawyer)*, Paul Winfield *(Keys)*, Burl Ives *(Carruthers)*, Jameson Parker *(Roland Gray)*, Lynne Moody *(Molly)*, Marshall Thompson *(director)*, Bob Minor *(Joe)*, Vernon Weddle *(Vet)*. **Duración:** 90 min. Panorámico. Metrocolor. **Estreno:** Madrid: Palace: 4 de abril de 1985.

Ladrones en la noche (*Les voleurs de la nuit*, 1983)

Producción: Parafrance Films (París). **Argumento:** basado en la novela "Le chant des enfants morts" de Olivier Beer. **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Philippe Rousselot. **Música:** Ennio Morricone. **Montaje:** Catherine Kelber. **Intérpretes:** Véronique Jannot *(Isabelle)*, Bobby Di Cicco *(François)*, Victor Lanoux *(inspector Farbet)*, Stéphane Audran (*madre de Isabelle*), Claude Chabrol *(Louis "Tartuffe" Crépin)*, Camille de Casabianca (*Corinne Desterne*), Micheline Presle *(Geneviève)*, Rachel Salik *(Mussolini)*. **Duración:** 98 minutos. Panorámico. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: Azul: 27 de julio de 1984.

Calle sin retorno (*Sans espoir de retour*, 1989)

Producción: Thunder Films International, FR3 Films Production, Soficas Investimage, Investimage 2, Slav 2 (París); Animatografo, Instituto Portugues de Cinema (Lisboa). **Argumento:** basado en la novela de David Goodis. **Guión:** Jacques Bral y Samuel Fuller. **Fotografía:** Pierre-William Glenn. **Música:** Karl-Heinz Schafer. **Montaje:** Samuel Fuller (supervisión), Jacques Bral, Jean Dubreuil, Nadine Fareri, François Tourtet, Anne Boissel, Catherine Bonnetat, Pascale Chrétien. **Intérpretes:** Keith Carradine *(Michael)*, Valentina Vargas *(Celia)*, Bill Duke *(Borel)*, Andréa Ferréol *(Rhoda)*, Bernard Fresson *(Morin)*, Marc de Jonge *(Eddie)*, Rebecca Potok *(Bertha)*, Jacques Martial *(Gérard)*. **Duración:** 93 min. Fujicolor. Panorámico. **Estreno:** Madrid: V.O. subtitulada: Bogart; V. doblada: Lope de Vega, Amaya, Aluche: 1 de junio de 1990. **Nota:** Rodada en inglés con el título "Street Of No Return".

Televisión:

It Tolls for Thee (4º episodio de la serie **The Virginian (El virginiano)** (1962)

Producción: MCA para NBC. **Fotografía:** Lionel Lindon. **Intérpretes:** James Drury *(El virginiano)*, Lee J. Cobb *(Juez Garth)*, Doug McClure *("Trampas")*, Lee Marvin *(Martin Kalig)*, Gary Clarke *(Steve)*, Albert Salmi *(Quinn)*, Pippa Scott *(Molly)*, Roberta Shore *(Betsy Garth)*. Color.

Combinado con otro episodio de la serie titulado "The Reckoning" de Charles S. Dubin, fue distribuido como largometraje con el título **The Meanest Men in the West (El odio de los McGuire)**. **Estreno:** Madrid: Progreso y Juan de Austria: 13 de octubre de 1980.

Dogface (1962)

Programa piloto para serie no realizada sobre las tropas de infantería americana en la Segunda Guerra Mundial.

Independence S.W. (330 episodio de la serie **The Dick Powell Reynolds Alluminium Show)** (1962)

Producción: Four Star-NBc (EEUU). **Guión:** Allan Sloane. **Fotografía:** George E. Diskant. **Música:** Herschel Burke Gilbert. **Intérpretes:** William Bendix *("Guts" Finney)*, David McLean *(Jim Cochran)*, Julie Adams *(Robin)*, Alan Reed Jr. *(Guy Vista)*, Yale Summers *(Jeff)*, Ed Kemmer *(Mac)*, Les Damon *(señor Somers)*, Adrienne Ellis *(Connie)*.

The Man from New Chicago (4º episodio de la serie **Iron Horse**) (1966)

Producción: Screen Gems-Dagonet Production (EEUU). **Argumento:** Mort R. Lewis. **Fotografía:** Fred Jackman. **Música:** Dominic Frontière. **Intérpretes:** Dale Robertson *(Ben Calhoun)*, Gary Collins *(Dave Tarrant)*, Rob Random *(Barnabas Rogers)*, Duane Grey *(Reno)*, Sy Prescott *(Aces)*, Anthony Brand *(Clay)*, Jim Shepard *(Boaz)*, Tom Steele. Color.

High Devil (10º episodio de la serie **Iron Horse**) (1966)

Producción: Screen Gems-Dagonet Production (EEUU). **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Fred Jackman. **Música:** Dominic Frontière. **Intérpretes:** Dale Robertson *(Ben Calhoun)*, Gary Collins *(Dave Tarrant)*, Bob Random *(Barnabas Rogers)*, Charles Grey *(Red Vitel)*, Hardie Albright *(señor Wilson)*, Dal Jenkins *(Razor Joe)*, George Winters *(empleado del telégrafo)*, Fred Dale *(Ruck)*. Color.

Volcano Wagon (17º episodio de la serie **Iron Horse**) (1966)

Producción: Screen Gems-Dagonet Productions (EEUU). **Guión:** Ken Travey. **Fotografía:** Fred Jackman. **Música:** Dominic Frontière. **Intérpretes:** Dale Robertson *(Ben Calhoun)*, Gary Collins *(Dave Tarrant)*, Bob Random *(Barnabas Rogers)*, Roger Torrey *(Nils Torvald)*. Color.

Hellcat (20º episodio de la serie **Iron Horse**) (1966)

Producción: Screen Gems-Dagonet Productions (EEUU). **Argumento:** Samuel Fuller, Oliver Crawford. **Fotografía:** Fred Jackman. **Música:** Dominic Frontière. **Intérpretes:** Dale Robertson *(Ben Calhoun)*, Harry Landers *(Yancey)*, Vincent Beck *(Lanker)*, Noshima *(Noshima)*. Color.

Banner with a Strange Device (21º episodio de la serie **Iron Horse**) (1966)

Producción: Screen Gems-Dagonet Productions. **Guión:** John O'Dea, Arthur Rowe. **Fotografía:**Fred Jackman. **Música:** Dominic Frontière. **Intérpretes:** Dale Robertson *(Ben Calhoun)*, Bob Random *(Barnabas Rogers/Jeff Clayborne)*, Roger Torrey *(Nils Torvald)*, Tony Young *(Tower)*, Robert B. Williams *(propietario)*. Color.

Red Tornado (episodio de la serie **Iron Horse**) (1966)

Producción: Screen Gems-Dagonet Productions. **Fotografía:** Fred Jackman. **Música:** Dominic Frontière. **Intérpretes:** Dale Robertson *(Ben Calhoun)*, Bob Random *(Barnabas Rogers)*, Roger Torrey *(Nils Torvald)*. Color.

Saldo de cuentas. Serie **Escalofríos** (1990)

Producción: Tesauro (España) para Televisión Española, HTV (Reino Unido). **Productoras asociadas:** Crossbow Films, Vamp Productions-M6. **Argumento:** basado en relatos de Patricia Highsmith. **Guión:** Samuel Fuller, Christa Lang. **Fotografía:** Alain Levent. **Música:** Milan Svoboda. **Montaje:** Suzan Koch. **Intérpretes:** Assumpta Serna *(Helen)*, Philippe Leotard *(Ernie)*, Cris Campion *(John)*, Manuel Pereiro, Samantha Fuller *(Susan)*, Christa Lang *(Sra. Ferguson)*, William Doherty, Christian Erikson. **Duración:** 52 min. Color. **Fecha emisión:** 5 de noviembre de 1991.

La Madone et le dragon (1991)

Producción: Canal Plus, Flach TV, TF1; con la participación del C.N.C. (París). **Argumento:** basado en un relato contado por Reza Deghatti y Selim Nassib. **Guión:** Jean-Pierre Sinapi, Daniel Tonachella y Samuel Fuller. **Adaptación y diálogos:** Samuel Fuller. **Música:** Marc Hillman, Patrick Roffe. **Intérpretes:** Jennifer Beals (Patty), Luc Merenda (Simon), Patrick Bauchau (Pavel), Ben Cervantes (Mindanao), Pilar Pilapil (Muffled Voice), Christa Lang (Mama), Reginald Singh (King), Samuel Fuller (periodista). **Duración:** 90 min.

Simon, reportero gráfico, llega a Filipinas para realizar su trabajo en apoyo de Cory Aquino "La Madona". Con él está su ex-esposa también periodista y, rodeados de una serie de personajes curiosos, serán testigos de la lucha de todo un pueblo en medio de las intrigas políticas.

Trailers:

The Bullfighter and the Lady (1951)

Contiene algunos planos de Bud Boetticher toreando rodados por Samuel Fuller en 16 mm.

Underworld USA (1960)

Contiene una entrevista a Sam Fuller que explica los motivos que le llevaron a realizar el film y el proceso de investigación que llevó a cabo.

Colaboraciones:

Argumento y guión:

Hats Off (Fuera sombreros) (EEUU, Boris Petroff, 1936) (arg. y co-guión.)

It Happened in Hollywood (EEUU, Harry Lachman, 1937) (co-arg.)

Gangs of New York (EEUU, James Cruze, 1938) (arg. y co-guión.)

Adventure in Sahara (EEUU, Ross Lederman, 1938) (arg.)

Federal Man Hunt (EEUU, Nick Grinde, 1938) (guión.)

Bowery Boy (EEUU, William Morgan, 1940) (co-arg.)

Confirm or Deny (EEUU, Archie Mayo, [Fritz Lang (no acred.)] 1941) (co-arg.)

Power of the Press (EEUU, Lew Landers, 1943) (arg.)

Gangs of the Waterfront (EEUU, George Blair, 1945) (arg.). *Remake* de **Gangs of New York**, 1938

Shockproof (Más fuerte que la ley) (EEUU, Douglas Sirk, 1948) (arg.)

The Tanks are Coming (EEUU, D. Ross Lederman, Lewis Seiler, 1951) (arg.)

Scandal Sheet (Trágica información) (EEUU, Phil Karlson, 1952) (arg. novela: The Dark Page)

The Command (Retaguardia) (EEUU, David Butler, 1954) (Adapt.)

Prince of Players (EEUU, Philip Dunne, 1954 (co-guión, no acreditado)

The Cape Town Affair/Escape Route Cape Town (Intriga en la ciudad de El Cabo) (EEUU/Sudáfrica, Robert D. Webb, 1967) (co-guión.). *Remake* de **Manos peligrosas**

The Deadly Trackers (Furia en la sangre) (México, Barry Shear, 1973) (arg.). Título de rodaje: "Riata". Se empezó a rodar en España y se terminó en México con un nuevo guión de Lukas Heller.

The Klansman (El hombre del clan) (EEUU, Terence Young, 1974) (co-guión.)

Let's Get Harry (EEUU, Stuart Rosenberg, 1986) (co-arg.)

Trágica información *(Scandal Sheet, 1952), de Phil Karlson*

El hombre del clan (The Klansman, 1974), de Terence Young

Interpretación:

House of Bamboo (La casa de bambú) (EEUU, Samuel Fuller, 1955)

Pierrot le fou (Pierrot el loco (Fr.-Ita., Jean-Luc Godard, 1965)

Brigitte et Brigitte (Fr, Luc Moullet, 1965)

The Last Movie (The Last Movie) (EEUU, Dennis Hopper, 1971)

The Young Nurses (EEUU, Clinton Kimbro, 1973)

Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse (Muerte de un pichón) (Al., Samuel Fuller, 1972)

Scott Joplin (EEUU, Jeremy Paul Kagan, 1976)

Der Amerikanische Freund (El amigo americano) (Al.-Fr., Wim Wenders, 1977)

1941 (1941) (EEUU, Steven Spielberg, 1979)

White Dog (Perro blanco) (EEUU, Samuel Fuller, 1981)

Hammett (El hombre de Chinatown) (EEUU, Wim Wenders, 1982)

Der Stand der Dinge / The State of Things (El estado de las cosas) (Al.-EEUU-Port., Wim Wenders, 1982)

Slapstick of Another Kind (EEUU, Steve Paul, 1982)

Les voleurs de la nuit (Ladrones en la noche) (Fr, Samuel Fuller, 1983)

Scotch Myths (GB, Murray Grigor, 1983)

Bleeding Star (Bertrand Fevre)

The Blood of Others/Le sang des autres (TV) (Can.-Fr., Claude Chabrol, 1984)

Helsinki Napoli-All Night Long/Helsingfors Napoli (Helsinki-Nápoles-Todo en una noche) (Fin.- Sui.- Al.-Ita., Mika Kaurismäki, 1987)

Sans espoir de retour (Calle sin retorno) (Fr.-Portugal, 1989, Sam Fuller, 1989)

A Return to Salem's Lot (EEUU, Larry Cohen, 1987)

Sons (EEUU, Alexander Rockwell, 1988)

La vie de bohème (Fin.-Fra.-Al.-Sue., Aki Kaurismäki, 1991)

La Madone et le dragon (Fr. Samuel Fuller, 1991)

Golem, l'esprit de l'exil (Hol.-Ita.-Fr., Amos Gitai, 1992)

Documentales sobre S. Fuller

Samuel Fuller, Independent Film-Maker (Francia, Noël Burch, André S. Labarthe, 1967). Serie: Cinéastes de notre temps

Beyond Samuel Fuller (Australia, Barrett y Bruce Hedson, 1973)

Samuel Fuller and the Big Red One (Hol, Thijs Ockersen, 1979)

Sam Fuller, ou un travelling est un affaire de morale (Francia, Yann Lardeau y Emil Weiss, 1986)

Falkenau, vision de l'impossible (Falkenau the Impossible) (Francia, Emil Weiss, 1988)

Tell Me, Sam (Francia, Emil Weiss, 1989)

Tell Me, Sam *("Cuéntame, Sam", 1989), de Emil Weiss*

Uno Rojo, división de choque (The Big Red One, 1980)

LAS PELICULAS DE SAMUEL FULLER

Balas vengadoras

(*I Shot Jesse James*, 1949)

El famoso bandido Jesse James, tras un atraco, vive retirado en una casa de campo con su amigo y cómplice Bob Ford. La recompensa ofrecida por entregar a Jesse James vivo o muerto es de 10.000 dólares y Bob Ford lo traiciona y lo mata. Después se enrola como buscador de plata e intenta casarse con Cynthy, pero ésta ya no lo ama y se va a casar con Kelley. Los dos hombres se enfrentan y Bob muere arrepentido de su traición a Jesse James.

Hay que decir que el debut como director de Samuel Fuller no causó sensación a ningún lado del Atlántico, probablemente porque era una serie "B" mal distribuida en América y que no debió contar con publicidad ni promoción suficiente. "Una más sobre Jesse James", se dirían los perezosos registradores de estrenos, probablemente incapaces de percibir lo mucho que esta *opera prima* tiene de excepcional. Pese a que tienden a abundar los "bautismos de cámara" extraordinariamente valiosos y prometedores -tanto que a veces, demasiadas, quedan como lo mejor que nunca ha hecho su autor-, hay pocas primeras películas tan magistrales e innovadoras, tan personales ya, como **I Shot Jesse James**, y hay que buscarlas, por lo general, entre las que tienen prestigio -no siempre del todo merecido, en ocasiones exagerado-, como **Nanook Of The North**, **Stachka**, **Applause**, **L'Age d'Or**, **Le sang d'un poète**, **Zéro de conduite**, **Espoir**, **The Great McGinty**, **Citizen Kane**, **The Maltese Falcon**, **Ossessione**, **Les anges du péché**, **Jour de fête**, **Force Of Evil**, **Les dernières vacances**, **All The King's Men**, **Cronaca di un amore**, **Singin' In The Rain**, **Pather Panchali**, **The Night Of The Hunter**, **The Left Handed Gun**, **Les quatre cents coups**, **Hiroshima mon amour**, **A bout de souffle**, **Shadows**, **Lola**, **Accattone**, **Ivanovo detstvo**, **I pugni in tasca**, **Five Easy Pieces**, **El espíritu de la colmena**, **Huang tudi**, **Shoah**, **Dances With Wolves**...; se podrían añadir otras tantas que, sin conquistarlo definitivamente, al menos fueron polémicas y tuvieron sus defensores, o debieran conseguirlos algún día, como **None But The Lonely Heart**, **Vida en sombras**, **They Live By Night**, **The Boy With Green Hair**, **Un hombre va por el camino**, **Esa pareja feliz**, **Lo sceicco bianco**, **Koibumi**, **The Burglar**, **Poema o morie**, **La tête contre les murs**, **Classe tous risques**, **Le signe du lion**, **Paris nous appartient**, **One-Eyed Jacks**, **Jazz On A Summer's Day**, **Adieu Philippine**, **La commare secca**, **Pour la suite du monde**, **Rysopis**, **La vie à l'envers**, **Nicht versöhnt**, **De Man die zijn haar kort liet knippen**, **Shakespeare Wallah**, **Covek nije tica**, **L'enfance nue**, **Rachel, Rachel**, **Tres tristes tigres**, **More**, **Play Misty For Me**, **Silent Running**, **American Graffiti**, **Dillinger**, **Je tu il elle**, **Badlands**, **Inserts**, **Trás-os-Montes**, **Las palabras de Max**, **Killer Of Sheep**, **Permanent Vacation**, **Grauzone**, **El hombre de moda**, **Ordinary People**, **Body Heat**, **Art Pepper: Notes From A Jazz Survivor**, **La mémoire fertile**, **Testament**, **Le destin de Juliette**, **Tasio**, **Desert Bloom**, **Northern Lights**, **La historia oficial**, **Boy Meets Girl**, **She's Gotta Have It**, **House Of Games**, **Le maître de musique**, **The Fabulous Baker Boys**... Esta larga enumeración -no son tantas, para los años y países que cubre- tiene por finalidad señalar que el fenómeno que comento es menos frecuente en América, probablemente por el protector equipo técnico de veteranos con que se "neutraliza" el riesgo que supone un director bisoño y por las precauciones con que los productores suelen rodear -para "cubrirse"- a los debutantes.

Pues bien, Fuller eligió para romper los moldes uno de los géneros más tradicionales y "serializados" de Hollywood, el *western*, y dentro de él un personaje a caballo entre la historia y la leyenda sobre el que se habían hecho ya -y se seguirían haciendo después- multitud de películas, del cual parecía haberse contado todo. Pero faltaba el punto de vista fulleriano. De modo característico, no son los hermanos James los que de verdad despiertan su interés... en el fondo, son personajes lógicos y relativamente lineales; lo que a Fuller le intriga es cómo se puede llegar a ser el asesino de Jesse James -siendo un pariente y un amigo-, y cómo se sobrevive a esa traición, y cómo afecta a sus relaciones con los demás, desde la mujer de la que está enamorado -porque **I Shot Jesse James** es una trágica historia de amor, si no dos- hasta los antiguos amigos y compañeros de Jesse o los ambiciosos jovencitos sedientos de gloria, como él mismo, que querrán pasar a la historia como "el hombre que mató al hombre que mató a Jesse James".

Este planteamiento recordaría, por un lado, el de **All About Eve**, y más concretamente, el de **The Gunfighter**, de no ser porque tanto el film

de Mankiewicz como el de Henry King -con guión de André De Toth- datan de 1950, es decir, del año siguiente. De hecho, es notable la "originalidad precursora" de esta película que nadie pareció ver en su momento, de la que nadie suele hablar y que incluso hoy es poco conocida.

Porque hay más coincidencias sorprendentes. Por ejemplo, ¿cómo no pensar en **The Girl in the Red Velvet Swing** de Fleischer y **Lola Montès** de Max Ophuls, ambas de 1955, al contemplar cómo, para ganarse la vida, Bob Ford (un trágico y angustiado John Ireland) se ve condenado a representar sobre la escena, una y otra vez, la escena del crimen, teatralmente reconstruida, y a escuchar la popular balada de Jesse James, en la que se le nombra para insultarle y llamarle cobarde y traidor?

Es más, si se recuerda su segundo *western*, el no menos insólito y paradójico **The Baron of Arizona** (1950), que tanto se parece a la genial novela de Blaise Cendrars "L'Or", cabría pensar que Fuller vivía con la obsesión de agregar capítulos a la "Historia universal de la infamia" de Jorge Luis Borges, publicada en 1935 pero que ni se había traducido al inglés ni es verosímil que Fuller conozca, incluso ahora. El caso es que la película, de una plástica original y memorable, ha debido ejercer alguna forma sutil de anónima y subterránea influencia inconsciente, porque detecto un eco de sus planos más señalados y extraños en multitud de *westerns* "revisionistas" o "desmitificadores" de los últimos años 60, de los 70, de los 80, y hasta en **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992) de Clint Eastwood.

Miguel Marías

The Baron of Arizona

("El Barón de Arizona", 1950)

En el curso de una fiesta, John Griff nos cuenta la historia de James Reavis que, en 1872, pretendió apoderarse de todo el territorio de Arizona. Para ello utilizó a Sofía, una joven a la que, según Reavis, Fernando VI de España le había concedido la baronía

de Arizona. Griff consiguió demostrar el engaño y Reavis cumplió siete años de cárcel.

Cualquiera que haya asistido alguna vez al regocijante espectáculo que supone Fuller hablando y gesticulando, con un largo habano en ristre, tal vez eche de menos en sus películas más recientes el humor socarrón del que hace gala tanto en monólogos públicos como en conversaciones privadas (que suele monopolizar, con el consentimiento encantado de los que le escuchan). Por ello, el encuentro con **The Baron of Arizona** puede resultar especialmente grato, ya que en ella Fuller nos narra, con una celeridad multiplicada por la escasez de recursos, una de las historias más barrocas, retorcidas, dramáticas y cómicas a la vez, que nos ha contado en toda su carrera, y lo hace con un sentido del humor sólo comparable al brío con que ha sabido conducir su zigzagueante e imprevisible relato.

Se trata, en el fondo, de una tragedia, pero viste ropajes mitad de *western*, mitad de cine de "aventuras" en su variante "gótica", matiz este último al que no es ajena la brillante y arrolladora presencia de un casi juvenil Vincent Price, al mismo tiempo héroe romántico y antihéroe picaresco, fabuloso y fantasioso mixtificador y mitómano e idealista defensor de ciertos principios, sacrificado padre y marido y picapleitos obsesivo contra el Gobierno de los Estados Unidos, estafador particularmente osado y ambicioso -pues trata de despojar a los Estados Unidos del territorio de Arizona- y calculador falsificador de archivos históricos, para lo cual lo mismo monta a caballo y se bate a tiros con sus enemigos que se pasa varios años en España, metido a monje trapense, alterando silenciosamente un documento de propiedad.

Es el del llamado "Barón de Arizona" uno de esos destinos paradójicos por los que tan atraídos se han sentido Jorge Luis Borges, en su terreno, por un lado, y Fritz Lang, en el suyo, por

otro, y que suelen ser el imprevisible y sorprendente resultado de la feroz ironía con que el destino se venga del hombre que trata de labrarse su propio destino -o el de los suyos- negando la realidad y el presente, yendo contra el curso de la historia, intentando borrar o enmendar el pasado para jugar con cartas trucadas la partida que decidirá su futuro. En parte, es una biografía ficticia -basada, al parecer, en hechos reales, imagino que convenientemente embellecidos- emparentable con las "Vidas imaginarias" de Marcel Schwob y con la "Historia Universal de la Infamia" inventada por el urdidor de "Ficciones", así como con varias de las mejores novelas de Blaise Cendrars, en particular "Rhum" y, todavía más, "L'Or".

Añádase a un argumento tan original y sorprendente como el que -evitando cuidadosamente contarlo- he dejado entrever la aportación decisiva del director de fotografía James Wong Howe, la interpretación shakespeariana, truculenta y patética de Vincent Price y el manifiesto entusiasmo que puso en su realización el entonces joven director, y se empezará a estar en condiciones de imaginar una película delirante y barroca, cuya visión no defraudará las más descabelladas expectativas que pueda concebir el lector. Porque se trata de una obra de peculiar encanto, breve y confidencial, de una belleza plástica asombrosa para su presupuesto, tan divertida como emocionante, y que ocupa un lugar tan absolutamente único y solitario como el de **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, 1955) de Lang, **La noche del cazador** (*The Night of the Hunter*, 1955) de Charles Laughton o **Track of the Cat** (1954), de Wellman en el cine americano; algo así como la casi surrealista confluencia de John Ford y Louis Feuillade.

Miguel Marías

Casco de acero

(*The Steel Helmet*, 1951)

Zack, sargento veterano, sobrevive al exterminio de una patrulla americana en una emboscada, durante la guerra de Corea. Ayudado por un muchacho surcoreano se une a una patrulla que, mandada por el teniente Driscoll, debe ocupar un templo en lo alto de una colina. Driscoll y Zack no se entienden bien. Consiguen tomar el templo pero pronto los enemigos los rodean. Cuando llegan los refuerzos americanos casi toda la patrulla ha muerto y Zack, de nuevo superviviente, coloca su casco, como homenaje, sobre la tumba de Driscoll.

La primera vez que vi **Casco de acero** todavía no me sentía especialmente interesado por el cine: las películas no pasaban de ser la diversión favorita de los domingos o de algún que otro día especial de la semana, por lo que no me preocupaba por retenerlas, ni tampoco de memorizar el nombre del director o de los actores, con frecuencia hasta me despreocupaba de los títulos. Sin embargo, pese a este desapego, previo a una etapa en la que comencé a ir al cine con ávida curiosidad, algunas de las imágenes y situaciones de **Casco de acero** se me quedaron grabadas para siempre.

Más adelante, cuando ya me preocupaba por sistematizar lo que veía, anotando títulos, género, actores y directores, me preguntaba muchas veces a qué película pertenecería un casco en primer plano que, una vez terminados los títulos de crédito, comenzaba a moverse revelándonos que se trataba de un soldado americano herido al que inmediatamente descubría un niño surcoreano; y de qué película sería un templo con un enorme Buda, refugio de un oficial enemigo con cara de niño malo, inclinado a plantear preguntas insolentes. ¿Era la misma que la que incluía a un soldado obsesionado por su calvicie en medio de la guerra y a otro con cara de pasar absolutamente de todo, encerrado en un hermético mutismo sólo roto a la oreja de un burro?

Años después tuve ocasión de volver a ver la película y salí de dudas. Se trataba de **Casco de acero**, dirigida por Samuel Fuller. En estas fechas ya conocía **Yuma, La casa de bambú**, **Underworld USA**, **Invasión en Birmania**, **Corredor sin retorno** y **Una luz en el hampa**. Todas ellas me habían interesado vivamente. Comprobé entonces que **Casco de acero** reunía ya, junto a la fuerza plástica de sus imágenes, esa singular intensidad que la hace inolvidable, dos de los temas predilectos de su autor: la locura de la guerra y la preocupación por las tensiones raciales dentro de un mismo grupo humano. Se me hizo evidente, además, que Fuller no necesitaba grandes medios para realizar sus corrosivas películas, ni siquiera cuando eran de guerra; su particularidad consistía en la fuerza con que nos introducía desde el principio en sus historias y la intensidad con la que sabía mantener la narración. Sabía, en fin, como pocos, im-

plicarnos en lo que nos contaba, hacernos partícipes de sus obsesivas preguntas: ¿cómo eludir la guerra?, ¿cómo evitar la violencia?, ¿cómo superar el racismo?, reiteradas de un modo u otro a lo largo de su filmografía.

Fuller pasó a ser así uno de mis directores favoritos. Y **Casco de acero** se confirmó como una de mis películas bélicas preferidas, a la que no han hecho ni pizca de sombra ninguna de las del género que he visto hasta el día de hoy.

M. Vidal Estévez

Fixed Bayonets

("Bayonetas caladas", 1951)

En el frente, durante la guerra de Corea en los años cincuenta, el Estado Mayor de Estados Unidos decide retirar tácitamente al grueso de sus tropas, sin que las fuerzas enemigas se den cuenta. Para ello se queda en la línea del frente una compañía de cincuenta y ocho hombres simulando que todas las tropas siguen allí. Estos hombres luchan no sólo contra el enemigo, sino contra el frío y las condiciones infrahumanas en que se encuentran. Los jefes van muriendo y finalmente es el cabo Denno el que tiene que tomar el mando demostrando, contra lo que él creía, que es capaz de mandar, de matar y de cumplir la misión asignada.

Las películas "de guerra" de Samuel Fuller tienen poco que ver con las triunfalistas epopeyas que edificaron el género, y tampoco guardan el menor parentesco con las que supusieron la aportación de las grandes y pequeñas productoras de Hollywood, y de sus técnicos y artistas -que trataban de compensar su mala conciencia por disfrutar de California en lugar de arriesgar el pellejo en lugares incómodos y remotos como Guadalcanal, Monte Cassino, o más tarde Corea-, mediante el llamado "esfuerzo de guerra", que además tenía el propósito de infundir moral a la tropa y tranquilizar a las familias de los combatientes. No parece necesario agregar que tampoco ha caído nunca en la realización de obras de propaganda destinadas a estimular el alistamiento de civiles en cualquiera de las tres armas.

Prueba de ello es que ni una de sus películas "bélicas" -que, por lo demás, pueden estar dedicadas a la 1ª División, en la que sirvió Fuller, a un batallón concreto o a los Marines en general- ha contado con el apoyo -que se considera indispensable en el género- de las fuerzas armadas americanas. Las dos primeras, **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1951) y **Fixed Bayonets** (1951), fueron rodadas con cuatro perras y en un par de semanas, sin ir más lejos del Griffith Park de Los Angeles, con una patente falta de efectivos militares. **Casco de acero** se estrenó en España con diez años de retraso, la segunda quedó inédita hasta su muy tardío pase televisivo; no es que fuesen comercialmente muy atractivas, y no me consta que la censura -siempre muy belicista- del franquismo les pusiera pegas -como a **Bitter Victory** de Nicholas Ray, reiteradamente prohibida con la connivencia de un par de devotos "fans" del cineasta-, pero no hubiese sido extraño ni incoherente.

Tampoco es que Fuller sea un pacifista convencido, ni un subversivo anarquista, deseoso de desprestigiar al Ejército o de minar la confianza del país en sus fuerzas armadas. La diferencia básica es que Fuller sí hizo la guerra, fue soldado de infantería, estuvo en batallas muy duras y debió destacarse lo bastante como para conseguir una buena colección de medallas.

Como se dice en **The Wings of Eagles** de las películas navales de Frank "Spig" Wead, están escritas *"mojando la pluma en agua salada, no en martini seco"*. Por eso, la imagen de la guerra que ofrece Fuller carece de falsificaciones e idealismos, en contra o a favor, y no contiene vibrantes arengas, impulsos épicos, cánticos al heroísmo ni nada semejante, y el alto mando no está compuesto de tontos y déspotas, ni la tropa de asesinos reciclados, psicópatas reclutados a la fuerza o prófugos de la justicia y del desengaño enrolados como voluntarios.

En el número que le dedicó Présence du Cinéma, Fuller publicó "los seis mandamientos del film de guerra", que no siempre ha cumplido él mismo, pero que constituyen una crítica sangrienta y aguda de las convenciones con que Hollywood envuelve la guerra, para no hablar de ella ni mostrarla tal como es. Por puro realismo, Fuller ni siquiera da crédito a las "reglas de la guerra" -la Convención de Ginebra y otras semejantes-, pues sabe que no se respetan en ningún bando.

Su guerra es la que él ha vivido, hecha de marchas agotadoras, tensas y embotadoras esperas,

caos y desconcierto, órdenes y contraórdenes igualmente incomprensibles que se obedecen mecánicamente, miedo y fatiga, aburrimiento y esfuerzo, muertes y heridas, frío o calor, incomodidades y molestias de todo tipo, enfermedades o hambre, falta de municiones, avituallamientos y refuerzos, reemplazos inexpertos, muertes súbitas y absurdas... en fin, algo poco glorioso y atractivo, bastante confuso y en lo que los combatientes matan y se arriesgan a morir sin motivaciones muy claras, si no caen -como se decía en **Invasión en Birmania** (*Merrill´s Marauders*, 1962)- de "A.D.T." ("Acumulación De Todo"), o se quedan inválidos por accidente o error de las propias fuerzas.

De todas sus películas de guerra, la más rara y abstracta -rodada íntegramente en estudio, en blanco y negro, con muy pocos actores y casi sin extras- es **Fixed Bayonets**, adaptada de una novela de John Brophy. Tal como la ha filmado Fuller, evoca **El desierto de los tártaros** de Dino Buzatti, y constituye un curioso precedente de alguna de las películas que -entre 1965 y 1968- hicieron efímeramente célebre al director húngaro Miklós Jancsó.

Es una película invernal y nevada, en la que una patrulla perdida -como es frecuente en Fuller- tras las líneas enemigas se ve progresivamente aislada, con el lógico estallido de los conflictos latentes entre sus variopintos y contrapuestos miembros -toda patrulla militar americana es una muestra reducida y tomada al azar del gigantesco *melting pot* que son los Estados Unidos: en Fuller hay siempre algún negro y algún *nisei*, un soldado profesional y un civil movilizado-, acentuados por la tensión de la situación bélica en que se encuentran, y que en este caso multiplica el enemigo utilizando trompetas chinas como medio de "guerra psicológica". De una enorme sobriedad y elegancia visual, pero sin asomo de esteticismo, y despojada de la previsible dramaturgia -a lo "Diez negritos" de Agatha Christie- y de las tentaciones expresionistas que reducían el alcance del film de Ford, tiene algo que ver con **La patrulla perdida** (*The Lost Patrol*, 1934), lo mismo que **Merrill's Marauders** sigue el patrón de **Objetivo Birmania** (*Objective, Burma!*, 1945) de Walsh, aunque esa semejanza superficial lo que realmente permite es medir la distancia que separa de los modelos clásicos -por buenos que sean- el enfoque de Fuller, siempre insólito y sorprendente, centrado en aspectos que, de no ser por él, permanecerían inéditos en la pantalla.

Miguel Marías

Park Row

("Park Row", 1952)

A principios de siglo, Phineas Mitchell, periodista, es despedido del Star por denunciar la política sensacionalista que apoya la directora del periódico, Charity Hackett. Mitchell funda The Globe y hace la competencia al Star. La rivalidad entre los dos periódicos crece hasta llegar al sabotaje, pero finalmente acaban fusionándose y Mitchell se casa con Charity.

El quinto largometraje de Samuel Fuller ha quedado como un islote en su filmografía, una pequeña película escasamente relacionada con las demás, al menos a primera vista. Después de dos *westerns*, **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*, 1949) y **The Baron of Arizona** ("El Barón de Arizona", 1950) y dos películas bélicas, **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1951) y **Fixed Bayonets** ("Bayonetas caladas", 1951), Fuller cambió otra vez de género, pero esta vez para realizar su única obra centrada directamente en el mundo del periodismo, una producción planteada dentro de la sencillez, con escenarios reducidos, y sin grandes estrellas. Fue producida por el propio Fuller para la United Artists, aprovechando los huecos para realizar otros trabajos que le permitía su contrato con la Fox. *"Lo que me interesaba de la historia"*, explica Fuller, *"era la grandeza de cuatro o cinco hombres representativos del nacimiento del periodismo americano. Con un gran presupuesto tenía el riesgo de perder la precariedad, la proximidad en la que trabajaban estas personas"* (1).

Algunos de los guiones que escribió antes de convertirse en director tenían relación con la prensa: **Bowery Boy** (William Morgan; 1940), **Confirm or Deny** (Archie L. Mayo; 1941), o **Power of the Press** (Lew Landers; 1942). Y años más tarde, el protagonista de **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963) sería un periodista, aunque la historia desembocaba en otros terrenos, en el drama de la locura. Así que **Park Row** queda como el homenaje directo de Fuller a un mundo que le ha fascinado siempre.

A pesar de ser un título aislado y uno de los más desconocidos de Fuller, su autor le tiene un cariño especial, y la considera una de sus mejores películas. Efectivamente, **Park Row** (1952) consigue que se le coja afecto, aunque una lectura más distante no la convierta en una película excepcional, por el poder que tiene para ir atrapando al espectador en una sencilla aventura, con ribetes de drama y romanticismo, en torno a los primeros tiempos de la prensa. Aparentemente tiene los rasgos de una producción más de Hollywood biografiando un nacimiento, las primeras peleas entre dos empresas periodísticas, correcta, interesante, amena. Quizás el hecho de estar ambientada en el siglo XIX y la historia de amor intermitente entre la dueña de The Star y el impulsor del periódico oponente, no concuerden demasiado con lo que se pueda esperar de Fuller. Las imágenes no buscan la ruptura sorpresiva o el impacto, como en otras obras fullerianas, sino que discurren dentro de la lógica del relato. Sin embargo esta película contiene rasgos personales, como esa tendencia, ensayada tímidamente en **Casco de acero**, y brillantemente aplicada en **Forty Guns** ("Cuarenta pistolas", 1957) o **Verboten!** ("¡Prohibido!", 1958), a reunir diversas escenas en un solo plano con un extenso movimiento de cámara, como esa pelea que se extiende desde un bar hasta otro que está en la calle de enfrente.

A la emoción por el descubrimiento y el primitivo desarrollo de una vía de comunicación que será fundamental en el siglo siguiente, Fuller añade otro asunto: la doble moral y las luchas por acaparar el mercado se detectan ya en los primeros pasos del periodismo. Pero lo que interesa ahí es la lucha por la libertad de las ideas, el empeño de un hombre por defender su sueño por encima de todo. Ahí se reconoce de nuevo, sin duda, a Fuller.

NOTA

1. Entrevista de Jean Narboni y Noël Simsolo en "Il était une fois... Samuel Fuller" (Ed. Cahiers du Cinéma, 1986).

Ricardo Aldarondo

Manos peligrosas

(*Pickup on South Street*, 1953)

Skip McCoy, carterista habitual, le roba el bolso a Candy, sin saber que ésta es perseguida por el F.B.I. a causa de sus actividades de espionaje. En el bolso de Candy había un valioso microfilm. Joey, jefe de los espías, y Tiger, del F.B.I., se lanzan a la búsqueda de McCoy, quien, enterado del valor del microfilm, pretende venderlo al mejor postor. Candy se enamora de McCoy. Este finalmente se enfrenta a Joey y tras una violenta pelea McCoy entrega a Joey y el microfilm a la policía, que decide perdonar su turbulento pasado.

De las cinco películas plenamente adscritas al género negro que Fuller realizó en Hollywood antes de iniciar su periplo europeo, **Manos peligrosas, La casa de bambú, The Crimson Kimono, Underworld USA** y **Una luz en el hampa** (dejemos en una calificación fronteriza a **Corredor sin retorno**), la primera es una de las más extrañas, si es que el término supone algo en una filmografía tan preñada de extrañeza como es la de Fuller. En **La casa de bambú** hay una enigmática relación/fascinación masculina, pero los cauces genéricos por los que se mueve el film son finalmente ortodoxos. **Una luz en el hampa** es el *thriller* interior, fundido con abismal elegancia con el melodrama. **The Crimson Kimono** y **Underworld USA** se adaptan, al modo fulleriano, al cine policíaco de espacios y sentimientos urbanos: ¿Y **Manos peligrosas**? Nadie podrá negar la capacidad que tiene Fuller para concebir personajes y situaciones únicas. Pero ¿alguien podría imaginar, en 1956, una endiablada trama sobre un carterista que opera en los pasadizos del metro y roba por casualidad un microfilm con una fórmula química que se disputan los comunistas y los agentes gubernamentales, mientras que una chica obligada a hacer de enlace con los comunistas se redime enamorándose del ladrón metropolitano? ¿Alguien podría concebir un hábitat tan peculiar como la casa del citado carterista, un lúgubre y humedecido espacio de madera situado en el muelle, sin apenas mobiliario y con una improvisada nevera que se mantiene bajo el agua y es alzada hasta el "palacio" mediante correas, para que el protagonista disponga de cerveza fría después de sus correrías? Así es Fuller.

Sobre el tema de las posibles implicaciones anti-comunistas de la película, que personalmente me interesa tan poco como la eterna cuestión de si **La invasión de los ladrones de cuerpos** (versión Siegel) expone o no las maquinaciones comunistas en clave de ciencia-ficción, si **Solo ante el peligro** es una parábola sobre la caza de brujas, o si la patrulla ataviada de negro de **Johnny Guitar** también es un reflejo de la cruzada contra el comunismo, sólo dos observaciones ajenas, una del propio Fuller: *"Todo lo que hice fue trasladar hechos a la pantalla. ¿Cuál era el clima de la época en Estados Unidos? El anti-comunismo"*. Otra, de José María Latorre y Javier Coma en su libro "Luces y sombras del cine negro": *"En **Manos peligrosas** se llevaba a cabo una irónica pirueta sobre sus significados aparentes: los alegatos contra el comunismo eran puestos en boca nada menos que del propio lumpen de la delincuencia norteamericana, quedando así parabólicamente desvirtuadas tanto sus formulaciones (delirantes por su esencia) como sus formulantes (desde un carterista hasta una confidente de la policía)"*. Además, al film le dieron el León de Bronce en Venecia.

Más interesante me parece resaltar las relaciones de equilibrio, fuerza y afecto que se establecen entre esos representantes del lumpen urbano, desposeidos de su propia dignidad y obligados, por la fuerza de las circuntancias, a venderse al mejor postor: el carterista Skip McCoy (excelente Richard Widmark), que simplemente quiere sacar tajada de ese inesperado regalo que se ha encontrado en un bolso robado; la confidente Moe Williams (magistral Thelma Ritter), protagonista de una de las mejores secuencias del film cuando sucumbe con dignidad ante la violencia de un agente comunista; y la ingenua Candy (Jean Peters, la aguerrida mujer pirata de Tourneur y la bulliciosa gitana del **Captain from Castilla** de King), peonza de un destino aciago y trágico. Y sobre todo la fisicidad que se acentúa en el gesto, el naturalismo del deco-

rado urbano, la mirada fulleriana a través de la utilización del plano-secuencia (diez minutos, y treinta y dos movimientos de cámara, como Fuller les recordó orgulloso a Noël Burch y André-S. Labarthe en una emisión de la serie **Cinéastes de notre temps** en 1967, dura la secuencia entre Moe y los policías que buscan a Skip), que establece el personal orden narrativo de la película, o la plasmación directa y descarnada de la violencia (pelea entre Candy y el asesino, recogida en un largo plano fijo, o la lucha final en la estación del metro).

Cuatro notas finales. El personaje de Jean Peters fue diseñado para Marilyn Monroe, que al final hizo por las mismas fechas **Los caballeros las prefieren rubias**; habría sido curioso presenciar en pantalla el trabajo, entre dos extraños al sistema, Fuller y Marilyn. El film tuvo un *remake* 15 años más tarde, **Intriga en ciudad de El Cabo**, con escenario sudafricano. En Francia, **Manos peligrosas** se estrenó como **Le port de la drogue**, ya que por dudosas razones políticas se adulteró toda la trama del relato y los agentes comunistas a la caza del microfilm se convirtieron en traficantes de droga a la búsqueda y captura de un alijo (por si algún día se encuentran con una copia francesa de la película). **Manos peligrosas** se rodó con el título de "Pickpocket", aunque el estudio impuso el definitivo de **Pickup on South Street** que poco gustaba al director; Fuller en sintonía con Bresson.

Quim Casas

El diablo de las aguas turbias

(*Hell and High Water*, 1954)

El profesor Montel, que dirige una organización pacifista, pretende destruir una base atómica de las islas árticas. Para ello consigue la colaboración de Adam Jones, ex-oficial de la Marina, y en un submarino se dirigen a su objetivo. El enemigo pretende lanzar un bombardeo atómico responsabilizando a Estados Unidos, pero Montel y Jones consiguen desde el submarino derribar el avión que con su carga destruye la base atómica.

En una primera, y apresurada, lectura **El diablo de las aguas turbias** (1954) podría ser fácilmente considerada como una película de propaganda antisoviética, un producto más de los años de la Guerra Fría. Y sin duda esta lectura contribuyó al fortalecimiento de la etiqueta de reaccionario que durante tanto tiempo acompañó a Fuller. Hay evidencias que podrían abonar esa lectura, no cabe duda. Si recordamos su esquema argumental podría parecer innegable: un grupo de científicos y aventureros fletan un submarino con el objetivo de vigilar de cerca los experimentos atómicos que se realizan en una base más o menos veladamente relacionada con los soviéticos, que nunca aparecen citados como tales en la película. El reparto de papeles, buenos y malos, es sintomático. Hay que dejar claro para empezar que Fuller nunca estuvo en el origen de la película y que más tarde ha renegado de sus resultados. Ese origen está en un guión de Jesse L. Lasky Jr. que Zanuck, en nombre de la Fox, ofreció a Fuller. Lo importante para Zanuck no era tanto ese mensaje anticomunista como el hecho de realizar una película en CinemaScope, eran los primeros años de este nuevo formato, que huyese del gran espectáculo. El mítico productor quería demostrar que con él también se podían hacer películas normales. Desde el principio Fuller no conectó con el guión de Lasky y procedió a efectuar los suficientes cambios como para hacerle ir por otros derroteros.

Para empezar introdujo en la historia la figura de la protagonista femenina, Denise (Bella Darvi), hija del profesor Montel (Victor Francen), que vivirá una historia de amor con el comandante Jones (Richard Widmark). Esta inclusión resulta crucial porque modifica la película al incorporar un componente romántico y, a la postre, melodramático que roba interés a la primitiva idea argumental. Sus personajes adquieren así una mayor complejidad, más en la línea de sus guiones originales, alejándose del previsible

tratamiento como personajes de una sola pieza que se les habría otorgado en el primer borrador del guión. El personaje que interpreta Richard Widmark, que repite papel protagonista tras la anterior **Manos peligrosas** (1953), se beneficia de una ambivalencia de hombre duro y tierno que aporta a la historia una necesaria dosis de complejidad psicológica. También la aparición de Denise enriquece el papel del profesor que se sacrificará al final de la película para salvar al comandante y, con ello, el amor de su hija. Por otro lado Fuller salpica el guión de detalles humorísticos que le convierten por momentos más en comedia que en drama. El propio Fuller la califica incluso de "dibujo animado". Con estos dos golpes de timón argumentales, Fuller concentró su puesta en escena en intentar conseguir una película de acción, donde la progresión dramática mantuviese la atención del espectador, cosa que debió de lograr si tenemos en cuenta su enorme éxito en taquilla. Recurrió a maquetas para sus escenas submarinas y se embarcó en un submarino atómico para captar la claustrofobia y la sensación de asfixia que se reprodujeron luego en las mejores secuencias de la película.

Sin duda el argumento original lastra excesivamente los resultados y ni siquiera los cambios introducidos hacen de **El diablo de las aguas turbias** un título digno de figurar en ninguna antología de su realizador, pero tampoco parece pertinente despachar ideológicamente la película con la etiqueta de anticomunista. Seguramente Fuller estaría más cerca del rechazo a un desarrollo desmesurado de la energía atómica, que más tarde explicitaría por medio de la figura de uno de sus personajes de **Corredor sin retorno** (1963).

Jesús Angulo

La casa de bambú

(*House of Bamboo*, 1955)

Tras la Segunda Guerra Mundial, muchos soldados americanos, desmovilizados en Tokio, se dedican a la delincuencia organizada. El sargento Kenner se infiltra en la principal banda, con nombre falso, y se gana la confianza de Dawson, el jefe. Kenner se enamora de la viuda de un gangster **asesinado y es ella quien lo salva, cuando, descubierta su identidad, Dawson le tiende una trampa para matarlo.**

Un tren avanza lentamente por un apacible paisaje nevado. Una carreta atascada en las vías le obliga a detenerse. Cuando el maquinista baja para urgir al campesino que intenta hacer que el tozudo buey se mueva, es estrangulado rápida y hábilmente. En acciones igualmente rápidas corren la misma suerte sus compañeros de locomotora y los dos militares japoneses que custodian el tren. Finalmente el soldado americano que les acompaña es acribillado a balazos, la acción adquiere a partir de aquí un mayor ritmo: los asaltantes aparecen por todas partes; un camión se coloca bajo el puente en el que el tren ha sido obligado a detenerse y el cargamento de armas objeto del robo es trasladado a él. El camión desaparece y una campesina que ha llegado corriendo al oír los disparos descubre los cadáveres. La cámara se detiene sobre un primer plano de su rostro crispado por un grito, que da entrada a la música de Leigh Harline y la sucesión de los carteles de crédito.

Una vez más, la violencia es el punto de arranque de un film de Sam Fuller. Una violencia tratada con dureza, pero sin rastros de efectismo; seca, sin ningún asomo de recreación. La misma sobriedad que utilizará en las dos mejores secuencias de la película. Una, cuando Sandy Dawson dispara sobre su lugarteniente Griff, mientras éste toma un baño, pensando que es él el que le ha delatado a la policía. La otra, la secuencia final en el parque de atracciones, en la que una persecución más o menos larga, en la que no se escatiman tiroteos ni víctimas, se salda con un disparo que se podría calificar de "limpio". La cámara de Fuller sólo insiste durante breves segundos en mostrar el cadáver de Sandy dando vueltas lentamente en la gigantesca rueda giratoria, como antes lo hiciera con el de Griff (también su brazo cuelga, inerte, como el de Sandy) en la ya citada secuencia. En el

resto de las muertes violentas de la película, como en general en todo su cine, la cámara es tan concisa como una bala, se diría que Fuller usa, magistralmente, la concisión como una especie de elipsis.

La casa de bambú fue la tercera y última colaboración de Sam Fuller con Joseph McDonald, responsable de la fotografía de sus dos anteriores películas **Manos peligrosas** y **El diablo de las aguas turbias**. Su CinemaScope se resiente, quizás, de cierta tendencia a la postal que podría dar la razón a José María Latorre cuando califica algunas secuencias de *"convencional documento turístico"*. Lo cierto es que la atracción de Fuller por el mundo oriental es clara a lo largo de su carrera. El mismo ha declarado que una de las cosas que más le atrajo de este proyecto fue el hecho de que fuera a rodarse en Japón, y más tarde situaría en paisajes asiáticos **China Gate** o **Invasión en Birmania,** por no mencionar entre ambas **The Crimson Kimono**, rodada en el *Little Tokyo* de Los Angeles. No obstante, habría que decir que la idea de Fuller era rodar en la calle, recrear el auténtico color de las calles japonesas. Esa fue la auténtica razón por la que no aceptó que se contratase a Gary Cooper. Para él el astro norteamericano, muy conocido en Japón, haría imposible rodar con cámaras ocultas algunas de las secuencias, como efectivamente hizo. Esta contradicción es posiblemente una de las causas de que esta fascinante película contenga a su vez numerosos traspiés. Traspiés que adquieren cierta gravedad en la torpeza, seguramente originada por la falta de tiempo suficiente para el rodaje, pero quizás también por ese intento de captar la espontaneidad circundante, con que es filmada la secuencia del frustrado robo en desencadenante del desenlace de la película.

Sea como fuere esa atracción por lo oriental en Fuller enlaza aquí, como en **The Crimson Kimono** o **China Gate**, con su obsesión con los conflictos raciales, centrados en la relación entre Eddie y Mariko, que cuesta a ésta la reprobación general de su entorno social. Puede resultar extraño que estemos hablando de constantes temáticas al analizar la única película de Fuller en la que éste no aparece acreditado como guionista, ni argumentista, sino sólo como autor de los diálogos. El propio Fuller ha aclarado esto en más de una entrevista cuando afirma que en realidad el guión de Harry Kleines fue tan sólo un punto de partida y fue él mismo quien lo reescribió de arriba a abajo. Es imprescindible esta aclaración para poder seguir adelante en el análisis de la película. **La casa de bambú** es, en principio, un *thriller* más o menos convencional desarrollado en un escenario más o menos exótico. Superficialmente su trama podría centrarse en la investigación de las policías japonesa y norteamericana en torno a la organización dirigida por Sandy Dawson, a raíz del ya descrito asalto a un tren, con el consiguiente asesinato de un soldado americano. Un policía militar llegará a Tokio haciéndose pasar por un recluso, Eddie Spanier, que contacta con la banda de Dawson. Si bien en este hecho encontramos una constante argumental en el cine de Fuller (el espía que, como en **Underworld USA** o **Muerte de un pichón**, se introduce en una organización criminal para desarticularla), la atención del realizador se va a centrar en una serie de personajes más o menos rastreables a lo largo de su obra. La pareja formada por Dawson y Spanier, recuerda a las de Jesse James y Bob Ford de su primera película, **Balas vengadoras**, o al general Merrill y el teniente Stockton de **Invasión en Birmania** por citar sólo los casos más evidentes, aunque aquí la sutileza y la riqueza de matices se multiplique. El propio Fuller ha explicitado en diversas declaraciones que la debilidad de Dawson hacia Spanier es producto de una clara atracción hacia él. ¿Cómo si no se explica que le salve la vida tras el primer golpe en el que participan juntos, contraviniendo sus propias reglas de rematar a todo aquél que resulte herido en una acción para no dejar con vida posibles testigos? Una debilidad que le costará cara, como a Jesse James la de salvar a Bob Ford en la secuencia inicial de **Balas vengadoras** para acabar siendo víctima de su traición. ¿Cómo se explicaría su ceguera, cuando uno de sus hombres descubre a Mariko con el policía norteamericano, y su única sospecha es la infidelidad de ésta hacia Spanier? ¿Cómo ha de creer que el delator ha sido su fiel Griff? Dawson y Spanier forman parte de dos curiosos y ambiguos triángulos, en los que Mariko, en su caso, y Griff, en el otro, son el tercer vértice. Mientras Mariko es tolerada, salvo cuando es amenazada tras su supuesta in-

fidelidad, Griff plantea más problemas. Entre Dawson y Griff estalla un claro conflicto de celos, por mucho que el origen quede evidente y necesariamente ambiguo. Griff es desplazado por el nuevo favorito y esa evidencia molesta cegará y perderá, ya lo hemos dicho, a Dawson, un personaje que pese a su carácter de villano de la historia, tiene unos componentes emocionantes que le convierten no sólo en auténtico protagonista, sino en víctima más que verdugo. Dawson es apasionado, a su modo honesto y, desde luego, leal. Por su parte Spanier es frío, inconmovible y, se mire desde donde se mire, el traidor de la película. Dawson, que se siente dolorosamente traicionado por Griff en la secuencia en la que dispara contra él, *"una escena de violencia y erotismo entre dos hombres"* como la calificó el propio Fuller, dará una y otra vez sucesivas oportunidades a Spanier. Este no dudará en acabar con él en la primera oportunidad que se le presenta. Paralelamente, Robert Ryan construye un personaje rico en matices, como corresponde al gran actor que fue siempre, mientras que Robert Stack no pasa de una interpretación correcta, siempre a su sombra.

Jesús Angulo

Yuma

(*Run of the Arrow*, 1957)

El soldado O'Meara del ejército sudista, decide, al final de la Guerra de Secesión, quedarse a vivir con los indios sioux. Estos lo aceptan después de superar la prueba de la flecha y se casa con Yellow Moccasin, una joven sioux. Una vez firmada la paz con los indios, O'Meara de dedica a guiar a los convoyes militares a través del territorio sioux. Cuando los indios atacan un convoy, O'Meara tiene que matar al teniente Driscoll para abreviar la tortura a que lo someten los sioux cuando lo hacen prisionero.

El encargo por parte de la RKO de que produjese, además de realizar, una película para ellos, con total libertad a la hora de elegir el argumento, llevó a Fuller a fundar en 1956, el año siguiente a realizar **La casa de bambú**, su propia productora, Globe Entreprises, con la que produjo y dirigió las seis películas que van desde **Yuma** (1957) hasta **Underworld USA** (1960). En todas ellas fue, además, autor absoluto tanto del guión como del argumento, si se exceptúa la última en la que su guión partió de un artículo periodístico de Joseph F. Dineen. También en todas, con la excepción de **Underworld USA** contó con el gran director de fotografía Joseph Biroc, autor entre otros muchos trabajos de la fotografía de quince films de Robert Aldrich, en cierto modo compañero generacional de Fuller. Aunque no corresponde aquí analizar este período, es casi obligado decir que con **Yuma** se abre una etapa que contiene algunos de sus títulos más personales y creativos.

Yuma, pese a ello, es su *western* más clásico, al menos formalmente. Desde los aspectos más intimistas, tratados con un ritmo pausado, a los más épicos, resueltos con un brío basado en un montaje rápido, pasando por las inevitables cabalgadas recortadas sobre grandes horizontes, muchas veces recuerda a su admirado John Ford. La breve andadura del protagonista, O'Meara, con el viejo y enfermo Walking Coyote resume por sí sola todos esos aspectos: el jinete solitario casi aplastado por un soberbio paisaje es atraído por los buitres hacia el lugar donde descansa exhausto Walking Coyote; el fuego nocturno en la pradera da lugar a que los dos hombres se confiesen mutuamente recuerdos, fantasmas y frustraciones; el encuentro con los sioux es el clásico "enfrentamiento a primera vista" vibrante y culminado por la antológica secuencia de la carrera de la flecha. Pero como todo asomo de clasicismo debe de ser matizado si hablamos de Fuller, hay aspectos que le sirven de contrapunto. Desde el punto de vista formal, quizás el más evidente, ese cierto toque documental, algo poco habitual en un género épico por excelencia. Secuencias como las que describen la vida cotidiana en el poblado sioux durante el período de aclimatación de O'Meara a su nuevo pueblo o la construcción del fuerte por parte de los hombres de la caballería yanqui, dan sobradas muestras de ello. Algo subrayado por la obsesión de Fuller de mantener una fidelidad histórica a la hora de retratar las cos-

tumbres sioux. La ya citada carrera de la flecha está extraída de los ritos guerreros y de iniciación de aquel pueblo.

Aunque donde realmente Fuller se separa de los tópicos del género es en la configuración de sus personajes. Más allá del envoltorio genérico, **Yuma** es una profunda reflexión acerca del desarraigo. Pocos son los personajes de una pieza en ese sentido, como el capitán Clark (Brian Keith) o Búfalo Azul (Charles Bronson), jefe de los sioux. O'Meara (Rod Steiger), alrededor de quien gira toda la acción, es un soldado sudista que reniega de su país y de su raza para intentar rehacer su vida en un pueblo teóricamente hostil. Para él, con la derrota del Sur ha caído todo un mundo basado en una organización rural, ligada a la naturaleza, bajo el empuje de una sociedad industrial que necesita expandirse a lo largo de todo aquel inmenso país para proseguir un desarrollo imparable. El conflicto racial, tan presente siempre en la obra de Fuller, ni siquiera contempla aquí la lucha por la liberación de la esclavitud. No hay un solo hombre negro en la película, porque para él esa liberación no fue sino una excusa para la necesaria penetración económica del Norte. Sin embargo es evidente en el enfrentamiento entre el hombre blanco y los pieles rojas. Enfrentamiento que acentúa más aún esa persecución de la cultura pegada a la tierra que, para Fuller, es el motor de la causa del Norte. O'Meara es, pues, un desarraigado que huye de su mundo para refugiarse en otro, cuyos valores le son tan distintos como reconfortantes. Sin embargo su falta de raíces es mucho más complicada y, tras luchar al lado de los sioux, tampoco entre estos podrá integrarse finalmente. No será el único incapaz de esa integración. Lo mismo le ocurrirá a Mocasín Amarillo (Sara Montiel, en su mejor interpretación hollywoodiense, quizás porque apenas habla y cuando lo hace es doblada por Angie Dickinson) que primero traiciona a su pueblo para salvar a O'Meara de una muerte segura, transgrediendo las leyes de la tribu, y luego lo abandona para seguir al hombre del que se ha enamorado. O al ya citado Walking Coyote (Jay C. Flippen), que regresa para vivir sus últimos años con los sioux, a los que dejó antes para servir de explorador a la caballería yanqui, y pagará con la muerte su vieja traición. Lo mismo ocurre con Lobo Loco (H. M. Wynant) y el teniente Driscoll (Ralph Meeker), quienes, cada uno desde su trinchera, se separarán de las leyes de sus respectivos pueblos para morir ambos en el enfrentamiento que han provocado. Una espléndida galería de personajes errantes y escépticos, a los que mueve un feroz individualismo incapaz de encontrar asiento, magníficamente interpretados por un reparto diseñado a la perfección. El final, dejado expresamente al arbitrio del espectador, no podría ser más desolador.

Jesús Angulo

China Gate

("La puerta de China", 1957)

Las tropas de la Legión Extranjera que combaten en Indochina en 1954 se ven superadas por las tropas vietnamitas y sobre todo por su material bélico. Para destruir sus arsenales envían una patrulla guiada por Lia, una euroasiática que tuvo un hijo con un americano que la abandonó. Lia descubre que Brock, el jefe de la patrulla, es el padre de su hijo. Tras muchas dificultades consiguen volar el arsenal enemigo, pero Lia queda sepultada y Brock se hace cargo de su hijo.

Indochina, 1944. Documental y ficción se mezclan para mostrar una ciudad, bajo dominio francés, en la que se suceden los amenazadores bombardeos con los víveres lanzados en paracaídas. El hambre en la ciudad no necesita más explicaciones: mientras sus habitantes se pelean por alcanzar la preciosa mercancía, un niño (que pasará a ser un personaje esencial en la película) protege a su perro del asalto de uno de tantos hambrientos. Pronto sabremos que el gran problema de la Legión Extranjera francesa es la inaccesibilidad del depósito donde la guerrilla comunista guarda el grueso de sus armas, de procedencia soviética. Una mujer, Lia "Lucky Legs" Surmer, se presenta como una

posible solución al problema. "Lucky Legs", magníficamente interpretada por Angie Dickinson (que había sido descubierta por Fuller cuando en su película anterior -**Yuma**, 1957- dobló a Sara Montiel), es un personaje marginal, entre prostituta y comerciante de bebidas alcohólicas, con buenas relaciones con la guerrilla. Ella debería de servir de guía para un pequeño grupo de hombres que tiene por misión destruir el arsenal. El precio es que su pequeño hijo, el antes citado, sea enviado a Estados Unidos, fuera del horror de la guerra. Acepta la misión a pesar de que en el pelotón se encuentra el sargento Brock, el marido que la abandonó años antes al comprobar que el hijo de ambos tiene "ojos rasgados". Este es el arranque de esta insólita película, a caballo del melodrama, el cine bélico y el de aventuras. Del primero, tiene la relación entre un hombre y una mujer, penetrada de un trasfondo claramente racista; del segundo la localización; del tercero el desarrollo de la acción.

Siete personas parten hacia su objetivo a través de la jungla de Indochina, enfrentándose a todos los peligros fácilmente imaginables. La épica marcha hacia un objetivo claro mezcla tres dramas de diferente signo. El de la propia supervivencia, el de las motivaciones de cada uno de los integrantes del grupo y el enfrentamiento personal entre Brock y "Lucky Legs". De la empresa sólo volverán dos de ellos, pero el objetivo se habrá cumplido. Poco a poco, uno a uno, sus integrantes quedarán en el camino. La dosificación de las bajas guarda perfecta consonancia con la acción. La aventura lo exige. Pero siempre hay momentos para el sosiego, en los que el tema del racismo y el de el "por qué combatimos", como diría Capra, ocupan las reflexiones de los personajes. Es ahí donde la película se tambalea en ocasiones. El continuo reproche de la mujer al hombre que la ha abandonado por claros motivos racistas va ganando terreno. Fuller es meridianamente claro en su postura. La pena es que la melodramática historia entre ambos se hace a veces demasiado ternurista, llegando incluso a bordear el ridículo cuando, justo antes del asalto final al arsenal, el sargento declara solemnemente: *"Te quiero y a ese hijo le quiero tal como es"*. Menos clara es sin embargo la serie de justificaciones de los distintos personajes respecto a la guerra en la que están inmersos. Pese a las protestas de Fuller es difícil no ver en esta historia un mensaje anticomunista. Goldie (personaje interpretado por el cantante Nat King Cole) explica que él está en la Legión Extranjera porque *"todavía quedan muchos comunistas vivos"*. Frase sin fisuras difícil de matizar por mucho que el mismo personaje se pregunte *"¿Quién sabe quiénes son nuestros amigos?"* al recordar que los ahora enemigos soviéticos estuvieron a su lado enterrando a las víctimas de los campos de concentración nazis. Tampoco parece muy coherente el calificativo de "idealista" que Fuller daría después al Mayor guerrillero Cham, al que en el film hace decir: *"Los franceses son tan imbéciles como los americanos. No bombardean iglesias... Nosotros bombardeamos todo"*.

No obstante, los siete personajes parecen movidos más por profundas y complejas motivaciones personales, que por estrictas razones ideológicas. Personajes, una vez más, inclasificables, contradictorios, hundidos en el fondo de la jungla tanto como en el de sus propias dudas. Y esto es lo que da a su avance más el carácter de aventura que de misión bélica. Esto es, por otro lado, lo más logrado de la película. La acción se dosifica, como la desaparición de los protagonistas, con secuencias realmente conseguidas. La lenta, interminable, muerte de uno de los soldados con la espalda rota; la secuencia en la que Goldie se clava un enorme clavo en el pie y se ve obligado a ahogar el grito de dolor ante la presencia del enemigo; la tensión de la voladura del arsenal, que exigirá el sacrificio de "Lucky Legs". Y otra vez un final amargo.

Jesús Angulo

Forty Guns

("Cuarenta pistolas", 1957)

El sheriff Griff Bonnell acompañado de sus hermanos Wes y Chico llega a Tombstone con el encargo de acabar con una banda de forajidos que dirige Jessica Drummond. El sheriff detiene a Brock, hermano de Jessica, pero ella consigue liberarlo. Brock, intentando vengarse del sheriff, mata a Wes. Cuando va a escaparse de nuevo escudándose en Jessica, el sheriff dispara sobre ella y luego lo mata a él. Jessica va recuperándose de las heridas y, enamorada de Griff, emprende con él una nueva vida.

Ochenta minutos de rabia, delirio y frenesí, en blanco y negro y Scope. Pocos, poquísimos, días de rodaje -se dice que diez, tiempo en el que cualquier director actual, salvo Garrel, Godard y Kaurismäki, filmaría poco más de un par de secuencias-. Un impulso y vigor creativo fuera de toda consideración, por eso se hace realmente difícil un acercamiento "objetivo" a la película. Emociona, avasalla y acelera el latido básico. O, también, puede dejar indiferente; un simple alarde técnico sin nada que decir, escribía hace muchos años un "cahierista" de cuyo nombre no quiero acordarme. Una película que abre la retina del espectador para no cerrarla nunca jamás. Sus incombustibles imágenes quedan prendidas en el recuerdo. Siendo la película de Fuller menos vista en nuestro país junto a **Verboten!** y **Fixed Bayonets**, es una de las que permanece imborrables. Los que la hemos visto, inmensa suerte, podemos dar fe. Caudal de ideas expresivas, de angulaciones, grúas, contrapicados, *travellings*, panorámicas y cortes bruscos de plano general a primer plano al servicio de una lógica (la de Fuller, la de los personajes). Nada de formalismo hueco, ni demostración técnica, ni vanidad. Fuller, que no tenía normas y se planteaba cada una de sus películas con arrojo y absoluta libertad, quiso llegar más lejos que nunca con **Forty Guns**. Concibió el film como un torbellino, como un arrebato constante y continuado, sin tiempo para el respiro, sin pausas, sin baches en su ritmo delineado con minuciosa perfección. Si Godard -que, por cierto, homenajea este saludable film fulleriano repitiendo uno de sus más célebres planos, el visto a través del cañón de un fusil, en **Al final de la escapada**-, se hartó de repetir que un *travelling* es una cuestión moral -como Nicholas Ray advertiría cuando la cámara se aleja de la madre de Asiak en **Los dientes del diablo**-, Fuller demuestra en prácticamente todos los planos de **Forty Guns** que un movimiento, un encuadre o un corte de montaje son sinónimo de emoción.

Puede que Fuller, rendido admirador de John Ford, pensara en **Pasión de los fuertes** a la hora de esbozar las líneas maestras del argumento que enfrenta a los hermanos Bonnell (Barry Sullivan, Gene Evans y Robert Dix) con los caciques Drummond (Barbara Stanwyck y John Ericson) en la localidad de Tombstone, morada del mítico y romántico OK Corral. De hecho, hay una secuencia que podría ratificar esta idea, aquélla en la que los Bonnell, llegando a la ciudad, se encuentran por vez primera con los Drummond. Fue Miguel Marías quien escribió primero que el enfrentamiento entre los Earp y los Clanton (con Doc Holliday de tuberculoso convidado) latía, aunque lejano, en la historia de **Forty Guns**. Pero es sólo eso, un bosquejo en el horizonte. La propia idiosincrasia de las relaciones establecidas entre los dos clanes diluye el parecido: Griff Bonnell y Jessica Drummond mantienen miradas de deseo en la distancia; Griff hace encarcelar a Brockie, el hermano de Jessica, pero ésta lo hace liberar (como en las hawksianas **Río Bravo** y **El Dorado**); Brockie asesina a Wes Bonnell (como Pa Clanton mataba a Virgil Earp), pero después no duda en escudarse en su propia hermana para salvarse de la venganza de Griff. El barroquismo delirante de la historia tiene su eminente correspondencia en la puesta en escena, donde el paroxismo se da la mano con la ternura mientras la violencia irrefrenable y el deseo amoroso pueden llegar a conciliarse en un rincón del polvoriento escenario panorámico. Cuatro momentos para la biblia fulleriana: 1) el citado plano visualizado desde el interior del cañón de un fusil, la subjetividad de la violencia; 2) la secuencia de la tormenta, elemento imprescindible en una película de tan torrencial textura, con el objetivo puesto en Jessica, arrastrada por su asustado caballo, y en Griff, intentando detener la frenética carrera del animal, mientras los matorrales, las cercas y los tejados de la mansión revolotean entre el cielo y la tierra movidos por la furia de los elementos; 3) el plano-secuencia (el plano con grúa más largo de la Fox, según Fuller) que se inicia en la habitación de Griff, prosigue cuando diversos personajes bajan a la calle, hablan, caminan, llegan a la oficina de telégrafos y ven pasar el grupo de cuarenta pistoleros comandados por la orgullosa Jessica; y 4) la escena de apertura, justo antes de que aparezca el nombre de Fuller como guionista, productor y director, una auténtica sinfonía de planos generales (de los Bonnell) y de planos cortos de los cascos de caballos horadando la tierra en su trepidante marcha (Jessica y sus *forty guns*), que firmaría gustoso el Clint Eastwood de la secuencia inicial de **El jinete pálido**; los

contrastes entre rostros y cascos polvorientos, entre el lustroso caballo blanco de Jessica y las monturas negras de sus hombres, entre el plano general y el primer plano de Griff y sus hermanos (rostros cercanos encuadrados, no se olvide, en formato Scope), son toda una premonición de la furia nada contenida con que está construida esta obra maestra de Sam Fuller. Eso es emoción, y la técnica, en Fuller, siempre está al servicio del sentimiento.

Quim Casas

Verboten!

("¡Prohibido!", 1958)

David, sargento americano, herido durante un combate en la Alemania de la Segunda Guerra Mundial, es ayudado por Helga, joven alemana antinazi. Después de la guerra, David se queda en Alemania para casarse con Helga. Pero jóvenes grupos de muchachos pro-nazis crean dificultades al nuevo gobierno. Entre estos muchachos está Franz, hermano de Helga, y su amigo Bruno. Cuando Helga se entera de las actividades de su hermano lo lleva a Nuremberg para que asista a algunas sesiones del proceso que juzga a los nazis acusados de criminales de guerra. Franz se da cuenta de la verdad del nazismo y en un enfrentamiento con Bruno, éste muere accidentalmente, mientras Franz inicia una nueva vida.

Además de ser un filme singular dentro de las películas bélicas de Fuller, al no estar ambientada en el campo de batalla, sino alrededor de la presencia de las fuerzas americanas en Alemania al terminar la Segunda Guerra Mundial, **Verboten!** ("¡Prohibido!", 1958) partía de dos consideraciones básicas: exponer la idea de que no es lo mismo un nazi que un alemán (frase repetida en numerosas ocasiones a lo largo de la película) y advertir de la posibilidad de que el nazismo conociera un resurgimiento. Son dos conceptos claros, y muy claramente expuestos a través del filme, con una escena puente que, además de marcar el paso de una idea a otra, muestra el cuidado visual con que Fuller ideó esta película, una de las más subyugantes y cohesionadas que ha realizado. Me refiero a la escena en que la chica alemana despide al soldado americano, y a continuación aparece por otro lado de la calle un amigo alemán que será

el instigador de un nuevo grupo nazi: no sólo se produce el cambio de un personaje a otro, antagonistas, en un mismo plano, cosa de por sí insólita, sino que además la película pasa, con ese ligero movimiento de cámara y personajes, de una a otra de las premisas básicas de **Verboten!**, de la distinción de alemanes y nazis, a la idea latente del nuevo nazismo.

Es uno de los momentos, pero sólo uno, de los muchos que muestran la capacidad de síntesis y sugerencia de Fuller en este filme. Toda la primera parte, que sin un momento de respiro crea una extraña tensión por las calles ruinosas y vacías que recorren los soldados americanos, posee una precisa medida de la acción, escueta y seca, coronada por la conjunción de música e imágenes con la Quinta Sinfonía de Beethoven dotando de una rara majestuosidad a las evoluciones de los soldados por las calles. Vibrante plano a plano, el ritmo es rápido y seco, hasta el encuentro del soldado americano y la chica alemana. Previamente se habrá producido el breve tiroteo en el vagón del tren, ejemplo de la capacidad narrativa de Fuller, que resuelve una tensa escena en un momento, con un preciso movimiento de cámara, en un escenario que luego servirá de encuentro de los jóvenes nazis. Sin descanso, los momentos brillantes se suceden, en un derroche de inventiva visual: la llegada del americano a la casa de la chica, con la cámara recorriendo los soldados muertos entre las ruinas, los carteles de la pared con el retrato de Hitler, y la chica agachándose, todo ello encadenado con el soldado que cae desmayado y rueda hasta chocar con un libro sobre Hitler, para pasar al primer plano del ojo que se abre y escudriña la habitación, crea una sucesión de ideas y sensaciones tan densa como sugerente.

Pero aún hay más. Fuller pone en práctica con pulso firme esa tendencia a pasar de unos personajes a otros en largos planos que por medio de un trabajado *travelling* agilizan las conversaciones y otorgan a la película una elegancia visual nada aparente. La discreción es la norma en la efectiva y extensa secuencia en la que la cámara entra en las dependencias del Gobierno Americano, y va pasando de una conversación a otra, sin ruptura alguna, de la trivialidad a la tragedia, con ese alemán que decide denunciar a su padre, quien ha sido capaz de asesinar a miembros de su propia familia, además de a 71 prisioneros americanos, en nombre del III Reich. Igualmente, la conversación entre Helga y Bruno pasa en un solo y extenso plano de la tragedia a la risa. Las largas secuencias con sólo uno o dos planos, están realizadas así no para epatar, sino por pura funcionalidad narrativa, aunque no hayan pasado a la historia como el inicio de **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958; Orson Welles). Una de las más asombrosas utilizaciones de esos largos planos se centra en las relaciones entre la pareja protagonista: los diversos encuentros en los que van fortaleciendo su relación están filmados con los dos unidos en un duradero plano, dejando que los personajes se expresen y relacionen; pero cuando discuten, también se produce una ruptura en la forma de filmarlos, y en lugar de presentarlos unidos en un plano continuo, aparecen separados por un agitado paso del plano al contraplano. Otros detalles, como la foto de Hitler situada justo entre la chica alemana y el soldado americano que están confraternizando a pesar del odio existente entre sus respectivos países, los dos hombres sin piernas que pasan delante del Gobierno Americano como en **Berlín Occidente** (*A Foreign Affair*, 1948; Billy Wilder), o las palabras escritas en carteles, letreros y pintadas diseminados por toda la película, que se van conformando en una especie de mensaje subliminal, van completando la riqueza visual de **Verboten!**.

En la última parte del filme, la mirada se acerca al personaje más joven (una vez más, un niño víctima de la guerra), el hermano de la chica alemana, un adolescente aún inmaduro, capaz de ser seducido por la barata palabrería del nazi Bruno. Fuller pone ante sus ojos, y ante los del espectador, los horrores de los campos de concentración y señala a los culpables, no tanto para denunciar, como para recordar lo que no debe ser olvidado. Como en otros momentos de la película, aunque esta vez con más eficacia, Fuller recurre a las escenas documentales. Un hábil montaje que sitúa a los dos hermanos de la película en el juicio de Nuremberg, mostrando a través de la mirada del chaval el cambio que se va produciendo en su conciencia, en contraposición con el rostro triunfante que mostraba en las reuniones del grupo nazi. Es

uno de los posicionamientos ideológicos más claros de Fuller, muy lejos de ese reaccionarismo que sin fundamento tantas veces se le ha achacado.

Ricardo Aldarondo

The Crimson Kimono

("El kimono carmesí", 1959)

Una joven que se dedica al *strip-tease* es asesinada y el caso es asignado a los policías Bancroft y Kojaku, este último de origen japonés. Las investigaciones los llevan hacia Christine, una diseñadora que pudo ver al asesino. Entre los policías y Christine surgen problemas amorosos que Kojaku complicará con cuestiones racistas. El descubrimiento del asesino coincidirá con la solución del triángulo amoroso.

A la sombra de la emblemática definición del cine que Fuller proponía en **Pierrot le fou** (Godard, 1965) se ha desarrollado un pernicioso y superficial equívoco tendente a considerar su obra en términos exclusivos de movimiento, fisicidad y emoción. Es una óptica que frecuentemente conduce el análisis de su cine por derroteros puramente fenomenológicos y "behaviouristas", haciendo abstracción del fuerte y a veces determinante peso que las ideas tienen en el interior e incluso en la forma de sus imágenes.

De hecho, el verdadero motor que mueve **The Crimson Kimono** (un film producido y escrito en solitario por Fuller, y del que se le puede considerar -por tanto- completo responsable) pivota sobre la ilustración de dos vigorosas ideas-fuerza: una primera de carácter moral (la apropiación subjetiva de la mirada del "otro") y una segunda explícitamente ideológica, fundamentada por la anterior y de carácter radicalmente antirracista: la consideración de la diferencia como generadora del conflicto.

En sus coordenadas genéricas y narrativas, la película estaría cerca del *thriller*, su atmósfera remite a la del cine negro y el *McGuffin* de la historia es la clarificación de un crimen y la búsqueda del asesino. Sin embargo, a Fuller le interesa poco o nada la mecánica resolutiva del caso y el guión llega, prácticamente, a desentenderse de ella para centrarse en los elementos sobre los que vuelca toda la intensidad: los vínculos de amistad entre los dos policías (uno americano y otro japonés *nisei*, es decir, de raza oriental pero nacido en Estados Unidos), la relación de ambos con la pintora Chris, la creación artística como nexo de comunicación entre ésta y Joe, el racismo como amenaza latente...

La densidad que desvela el trabajo de puesta en escena en torno a estos núcleos desnaturaliza y difumina las convenciones genéricas (más en su desarrollo que en su procedencia) hasta casi neutralizarlas: **The Crimson Kimono** es más una película de tesis que cine de género, aunque se valga de las apariencias de éste para construir una historia y también, muy probablemente, para pasar de contrabando en Hollywood un alegato antiracista que afecta a la médula profunda del *melting pot* nacional.

El montaje paralelo con que se narran las investigaciones de uno y otro policía, la aproximación entre Joe y Chris tomando como pretexto la sensibilidad creativa de ambos en torno a la pintura y la música (una de las secuencias más densas del film), el combate de *Kendo* entre los dos amigos, el poso de las deudas contraídas por ambos entre sí durante la Guerra de Corea, los planos dedicados al cementerio donde yacen enterrados los japoneses *nisei* muertos en la Segunda Guerra Mundial o el impulso confesado por la asesina, son algunos de los elementos formales y dramáticos con los que Fuller cons-

tras las trepidantes notas jazzísticas ceden paso a una música más funcional y dramática y aparecen los títulos de crédito de **The Naked Kiss** (ex-*Iron Kiss*, que es como se describe el beso de un necrófilo).

Coherente con sus consideraciones sobre la acción como detonante emocional de un film, Fuller siempre ha iniciado sus películas de forma agresiva, física, arrolladora, violenta. Recuérdese, como ejemplos más ilustrativos, la paliza mortal al padre de Cliff Robertson en la secuencia de apertura de **Underworld USA**; la detención de un delincuente en plena calle y la posterior huida de éste en la clínica, con niños en incubadora y hombre en silla de ruedas como testigos impotentes, en **Muerte de un pichón**; el ataque del caballo encabritado a Lee Marvin en **Uno Rojo, división de choque**; el aullido en la oscuridad del can atropellado en **Perro blanco**; o el espasmódico golpe de martillo en la cabeza de un joven negro que abre de buenas a primeras **Calle sin retorno**.

El inicio de **Una luz en el hampa**, título español por una vez tan acertado, aunque cambiante, como el original, es el más definitorio de todos, el más arrojado y frenético, una porción de cine puro que delimita a la perfección los rasgos de la protagonista y su ímpetu ante la vorágine del relato. Cuando Kelly abandona el apartamento de su cliente, la cámara se acerca a un pequeño calendario donde vemos la fecha, 4 de julio de 1961. En el plano siguiente, un cartel con la fecha del 12 de agosto de 1963 adorna la calle de la ciudad que se convertirá en escenario de la liberación personal de Kelly. En dos años, de prostituta a enfermera de niños con problemas físicos. Un viaje desde las tinieblas a la luz, a la inversa del film anterior de Fuller, **Corredor sin retorno**, también con la excelente Constance Towers. Cuando Kelly llega a la ciudad, en el cine cercano a la parada de autobuses proyectan **Corredor sin retorno**.

Si el film se inicia con una paliza de Kelly, concluye en seco con un golpe mortal de teléfono. Entre medio, seducciones engañosas con fondo sonoro del querido Beethoven, secuencias en el límite -Kelly y los niños cantando en el hospital-, choques emocionales -el burgués que pretende redimir a Kelly tiene perversiones infantiles-, y un tratado, bello, lúcido, hierático, escabroso, directo, sobre la moralidad de su tiempo.

Pese a tan notable película, Fuller conoció desde entonces los injustos rigores del ostracismo.

Quim Casas

Arma de dos filos

(*Shark!*, 1969)

Caine, un aventurero, llega a un pueblo de las costas africanas donde se hace amigo de Doc, un americano que, como él, sobrevive con trampas y engaños. Caine decide ayudar al oceanógrafo doctor Mallare en la búsqueda de un cargamento de lingotes de oro hundido en el mar. Cuando encuentran el tesoro, el doctor Mallare muere despedazado por un tiburón. Anna, su ayudante, intenta quedarse con el tesoro pero se hunde con el yate y Caine llega a tierra sano y salvo.

Dentro de la obra fílmica de Sam Fuller, **Arma de dos filos** (*Shark!*, 1969) representa un punto de inflexión importante, pero, por desgracia, en sentido negativo, y además por partida doble. Primero, porque, atendiendo a la trayectoria del realizador, supone el comienzo de la facción menos frecuentable de su cine, a saber los films rodados en régimen de coproducción o fuera de la órbita cinematográfica norteamericana, tras un bloque filmográfico perfectamente sólido, definido y personal (con todos los altibajos cualitativos que se quiera) dentro de la industria de Hollywood, que abarcó desde 1949 -su *opera prima*, la insólita **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*)- hasta 1964 -**Una luz en el hampa** (*The Naked Kiss*)- y que ya sólo prolongarían las muy estimables y harto ásperas **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980) y **Perro blanco** (*White Dog*, 1981). Y en segundo lugar, debido a la propia mediocridad del film, en verdad alarmante puesto que hasta entonces ninguna película de Fuller había revelado tan ínfima calidad, ni las menos conseguidas o más discutibles.

Realizada en régimen de coproducción con México, con una pareja protagonista no precisamente afortunada, compuesta por un incipiente Burt Reynolds y una fondona Silvia Pinal (a propósito, obsérvese el poco tino/mal gusto habitualmente denotado por la filmografía de Fuller en cuanto a los intérpretes centrales, con las excepciones de John Ireland, Vincent Price, Richard Widmark, Jean Peters, Robert Ryan, Angie Dickinson, Barbara Stanwyck, Barry Sullivan, Peter Breck, Constance Towers y Lee Marvin, en orden cronológico de películas), así como el inefable Herbert L. Strock -toda una institución del *Fantastique* norteamericano de "Serie Z", cuyas realizaciones más representativas son **Blood of Dracula** ("La sangre de Dracula", 1957), **I Was A Teenage Frankenstein** ("Yo fui un Frankenstein adolescente", 1957), **How To Make A Monster** ("Cómo fabricar un monstruo", 1958) y **The Crawling Hand** ("La mano reptante", 1963), esta última curiosamente protagonizada por el mentado Peter Breck, el héroe de **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963)- a cargo de la postproducción, **Arma de dos filos** fastidia básicamente porque su trazado argumental y las relaciones entre los personajes revelan una estricta coherencia con la obra anterior de Fuller (pese a que los créditos indiquen que el guión adapta la novela de Victor Canning "His Bones Are Coral", por mí desconocida), y, por ende, permitían prorrogar oportunamente la filmografía del cineasta. En cambio, paradójicamente, buena parte del metraje de este desdichado film arroja un resultado cercano a la autoparodia, voluntaria o no.

De acuerdo, puede entenderse que, como es sabido, las demenciales condiciones de rodaje que padeció, la miseria del presupuesto asignado y, sobre todo, la falta de entendimiento entre Fuller y los productores (que finalmente desembocó en un montaje contrario a las disposiciones del director, quien acabaría renegando de su paternidad respecto a la película) motivasen un progresivo desinterés en el realizador, traducido en la fórmula del "todo vale" a la hora de filmar, sin otro propósito que finalizar el rodaje cuanto antes. Ello explicaría, cierto, una planificación anárquica, donde aparecen hasta flagrantes errores técnicos o de punto de vista, y un excesivo apoyo en el diálogo, pero, honradamente, no basta para disculpar que Fuller convierta a la pareja protagonista en una especie de caricatura de la que formaron Cliff Robertson y Dolores Dorn en **Underworld USA** (1960), o que ni tan siquiera intente arrojar sobre el Sudán donde transcurre la acción una perspectiva dramático-visual equiparable con la que vertió de Japón en **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955). O que se desinterese por robustecer la historia hasta tal extremo que ésta acaba perdiendo su teóricamente fulleriana entraña, para

asemejar más bien una indigente mezcolanza de **Tener y no tener** (*To Have and Have not*, 1944) de Howard Hawks, **La dama de Shanghai** (*The Lady from Shanghai*, 1948) de Orson Welles y **El salario del miedo** (*Le salaire de la peur*, 1955) de Henri-Georges Clouzot, cuya ramplonería llega al punto de incluir la enésima copia de la secuencia de amor en la playa de **De aquí a la eternidad** (*From Here to Eternity*, 1953) de Fred Zinnemann.

Así las cosas, sólo algunos aciertos parciales sostienen la visión de **Arma de dos filos**, elevándola apreciablemente por encima de la condición de bodrio. Entre ellos, puede destacarse el trazado de determinados personajes secundarios (especialmente el médico alcohólico que encarna el inolvidable Arthur Kennedy, pero también los incorporados por Barry Sullivan, en su segunda interpretación para Fuller, y Francisco Regueira, el mismísimo "Don Quijote", de Orson Welles), varios diálogos indudablemente conseguidos (*"¿Sabes tratar a una zorra?"* le pregunta, insinuante, Silvia Pinal a Burt Reynolds; *"Me parió una"*, contesta éste), el ingenioso y divertidísimo desenlace y, en especial, la relación que surge entre el protagonista y un niño vagabundo, pues concede un rango dramáticamente relevante dentro de la historia a una constante del cine de Fuller que sólo suele manifestarse a título episódico (obsérvese que en la mayor parte de las películas de éste asistimos a un momento donde el protagonista entabla conversación con un niño, o una niña).

Carlos Aguilar

Muerte de un pichón

(*Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse*, 1972)

Un investigador privado que debía recuperar unas fotografías comprometedoras, es asesinado en Bonn, en la Beethovenstrasse. El asesino es detenido, pero huye del hospital donde había sido internado. Sandy, otro detective, se encarga del caso. En Colonia entra en contacto con una banda de chantajistas, gracias a la intervención de Christa. Cuando ella le confiesa su amor, Sandy le descubre su verdadera identidad, pero todo acaba en un grave enfrentamiento entre los dos, porque Christa es la auténtica jefa de la banda.

Vaya por delante la convicción de que el paso del tiempo ha trabajado en favor de esta película. Si cuando su (mal, pésimo) estreno en 1973 era fácil y en gran medida lógico considerarla un tropiezo lamentable en una carrera hibernada desde 1969 y despacharla como a una especie de *rentrée* voluntariosa pero fallida, ahora, justo dos décadas después y a la vista de los siguientes títulos del autor y, por qué no, del estado del medio en general, **Muerte de un pichón** es susceptible de revalorización hasta el extremo de poder equipararse a **Uno Rojo, división de choque** (1980) como la última muestra químicamente pura de una personal e irrepetible forma de sentir y hacer cine.

Lástima que para llegar a entender y compartir tales conclusiones el espectador se vea obligado a hacer ciertos esfuerzos de abstracción y haya de tener bien presente que **Muerte de un pichón** contiene sólo cien minutos de un metraje original de más del doble (visto en los festivales de Edimburgo y Londres), disculpar la vergonzosa labor de sus intérpretes y estar dispuesto a reinterpretar la rudeza, brusquedad de sus formas, ya especulando acerca de dónde acaba la culpa del director y dónde empieza la del criminal de la mesa de montaje, ya emparentándolas con los procedimientos literarios de la más genuina narrativa negra americana y del propio Fuller en particular. Un trabajo duro, lo sé; pero creo que vale la pena, y constituye un acto de justicia.

Surgido de un contrato con el canal O de la televisión germana, en el marco de un amplio ciclo dedicado a la vida y milagros de Fuller, **Muerte de un pichón** revisa dos piezas de oro como son **La casa de bambú** (1955) y **Underworld USA** (1960), a la vez que (sin venir demasiado a cuento) homenajea la figura del compositor Ludwig van Beethoven, fetiche fulleriano reiteradamente citado en obras tan dispares como **Verboten!** (1958) o **Una luz en el hampa** (1964) y cuya biografía cinematográfica fue un proyecto largamente acariciado por nuestro director durante los años sesenta. De las dos obras maestras antes citadas, **Muerte de un pichón** aprovecha los temas del individuo que se entromete con una maquinaria delictiva guiado por el afán de venganza, y la cuestión

del topo, el infiltrado que debe luchar desde el interior del campo enemigo, enmascarando sus señas de identidad y conviviendo hasta el extremo de la empatía o el amor, o el riesgo de tales, con aquellos a quienes está abocado a exterminar. Ahora bien, las diferencias de textura, de óptica cabría decir, entre **Underworld USA / La casa de bambú** y **Muerte de un pichón**, lejos de obedecer a un simple capricho reflejan a las claras la distancia moral que separa los años cincuenta y sesenta de los setenta, o acaso al pensamiento de un vitalista de mediana edad del de otro que acaba de cumplir los sesenta y dos. La dureza y el escepticismo del panorama se han acentuado: si los protagonistas de los primeros films todavía ostentaban algunos valores tradicionalmente identificables como positivos (amor filial, capacidad de duda y compasión) aquí nadie se libra de las marcas de la mentira y la traición, de igual manera que los maleantes de turno desalojan las calles para convertirse en artistas del chantaje, metidos hasta el cuello en las aguas del cálculo egoísta de la política internacional (ocasión que Fuller aprovecha para arremeter contra casi todos los totems de la progresía sesenta y ochista, de Mao a los nacionalismos africanos, anticipándose a nuestra cotidianidad post-perestroika).

Con la expresividad que le caracteriza, su autor definía **Muerte de un pichón** como un relato que *"asume la tesis de que entre el dinero y el amor siempre gana el dinero porque su fuerza es superior a cualquier sentimiento"* (1), y uno supone que Fuller es indulgente, pues las relaciones entre Christa (Christa Lang) y Sandy (Glenn Corbett) no se nos muestran como un fin sino como un medio (un arma, de hecho), quedando la libertad de elección de ambos personajes del todo supeditada a la realidad del submundo en que se desenvuelven. El detective Sandy viaja a Alemania con la única finalidad de vengar a Johnson, el socio muerto, y recuperar un material que compromete la carrera de cierto senador demócrata (encarnado por Fuller en la copia original) y su encuentro/asociación con Christa se basará en una falsificación, un chantaje más. El es un hombre recto en el peor sentido de la expresión y ella una actriz educada en esconder y reprimir emociones. En un inspirado chiste cinéfilo, el sabueso se identifica con la fuerza bruta de John Wayne en **Río Bravo** (1959) mientras que al confesar Christa su pasado frente a las cámaras, se insertan dos secuencias de la helada y cerebral **Alphaville** de Godard. Criaturas irreconciliables, la relación que establecerán tiene tal carácter simbió-

tico que deja escaso margen al sentimentalismo: presos de una estructura narrativa circular (recurso muy querido por Fuller), Sandy y Christa se necesitan, sí, pero por motivos antagónicos al mundo del espíritu. El uno busca un guía que le conduzca hasta Mensur (Anton Diffring), el cerebro de la organización; la otra, experimenta con un nuevo patrón, más espléndido en términos crematísticos.

Inveterado demoledor de las convenciones de los géneros, el autor de **Yuma** (1957) no se priva de envolver la historia con todo tipo de extravagancias visuales, de carácter casi conceptual y provistas, a ratos, de una poderosa carga de humor negro que hacen oscilar al film entre lo onírico y la comedia macabra. De la lluvia dentro del hospital de **Corredor sin retorno** (1963) a la botella que gotea lejos de los labios de Keith Carradine en **Calle sin retorno** (1989), el derroche imaginativo a la hora de la planificación ha sido una de las constantes más aplaudidas del realizador, pero pocos títulos de su filmografía contienen tal acumulación de hallazgos como éste. Ya que no es cuestión hacer una lista exhaustiva me permito señalar tres, escogidos por su poder de sugerencia y por su peso específico en la arquitectura del film, y que son... el vuelo de la paloma, el disparo (sonido, no imagen) y la caída del pichón humano que abren la película tras unos créditos completamente estáticos, la mezcla de contrapicado (suave) y *rallenti* cuando Sandy y su colaborador alemán transportan a la dopada Christa y, como colofón, la sucia y sorprendente sesión de esgrima entre Sandy y Mensur. Cita aparte merece la alucinada atmósfera del carnaval de Colonia, registrada en 16mm. para acentuar la impresión de irrealidad, y la patética y poco comprensible (desmanes del montaje) muerte del asesino Umlaut (Eric P. Caspar) disfrazado de payaso.

Cabe la posiblidad, concluyendo, de que una visión íntegra de **Muerte de un pichón** matice o ponga en entredicho el contenido de estas líneas. Por ahora, me basta con subrayar que es un título que clama por un redescubrimiento o segunda oportunidad.

NOTA

1. Cinema 2002, n. 23, "Muerte de un pichón: Samuel Fuller comenta su última película", págs. 46-48.

Miguel Angel Barral

El odio de los McGuire

(*The Meanest Men in the West*, 1976)

Advertencia urgente: este largometraje no es una película de Samuel Fuller. Al menos no fue concebido como tal por el director. Si aparece codirigida con Charles F. Dubin no es por otra causa que la unión física de dos trozos de celuloide que nada tenían que ver. Así, **El odio de los McGuire** es el resultado de montar, mezclados, dos episodios de la serie de televisión **El virginiano**, uno filmado por Fuller en 1962, y otro realizado posteriormente por Dubin. El resultado es, por supuesto, delirante, aunque queda ya como una película más en la filmografía de Fuller.

Tamaña idea ya se había llevado a cabo poco antes con otra película, **Cambalache**, en la que Robert de Niro era uno de los escasos puntos de unión entre materiales de diversa procedencia. **El odio de los McGuire** está confeccionada básicamente con el episodio televisivo **It Tolls for Thee**, que Fuller realizó (era su primer trabajo televisivo) a instancias de Charles Marquis Warren, aunque nunca le había interesado demasiado el personaje. Pero pensó que la historia le podría servir para mostrar que la diferencia entre un bandido y un juez a veces no es demasiado grande. Aunque la idea era espinosa, le dieron el visto bueno. Se creó cierta expectación ante la emisión de este capítulo, pues era el primero que se hacía en color.

Lo que se mostró unos años más tarde en cine, y se estrenó en España en 1981 con el título de **El odio de los McGuire**, quedaba troquelado por las imágenes de Dubin. José Luis Guarner, en la crítica que publicó sobre la película en Fotogramas (n. 1653, 15 de abril de 1981), explicaba: "*El material de Fuller, donde se entrevén de lejos sus preocupaciones habituales, puede identificarse en el bloque inicial -Kalig niño mata a su padrastro, responsable de la muerte (de parto) de su madre- y en el final, con el rapto del juez Garth que le humilló por Kalig adulto (Marvin), no por casualidad los únicos momentos de interés de la función. La sección central, cuyo héroe*

es Bronson -quien no aparecía en el trabajo de Fuller- es por completo amorfa y contamina irremediablemente el atractivo potencial de la otra, amén de deformarla -a base de falsos raccords, *etc.- en el clímax (para que Bronson pueda intervenir, aunque sea a golpe de tijera)".*

Ricardo Aldarondo

Uno Rojo, división de choque

(*The Big Red One*, 1980)

Desde 1942 hasta 1945, la división de choque de la infantería americana, a la que pertenecen los soldados Johnson, Vinci, Griff y Zab, con un sargento veterano de la Primera Guerra Mundial, recorren los escenarios más importantes de las campañas de la Segunda Guerra Mundial. El norte de Africa, Sicilia, Bélgica y Checoslovaquia son lugares donde esos hombres se encontrarán con los horrores de la guerra.

Uno de los temas más queridos de Fuller es la historia del soldado que dispara o acuchilla a un enemigo después de finalizada la guerra que le ha tocado vivir. O'Meara, moderado y altivo Rod Steiger en **Yuma**, lo hacía al mismo tiempo que Lee se rendía a Grant para terminar con la fratricida guerra de Secesión. Su disparo de rifle no resultaba mortal y el oficial nordista, Ralph Meeker, sobrevivía. Pero cuando el film llegaba a su cenit, esa misma bala, guardada por el protagonista como lacerante recuerdo de su derrota e inadaptación, servía para acabar con el tormento del mismo oficial que la había recibido en la primera secuencia, ahora despellejado en vida por los indios.

Esta afortunada estructura cíclica, entre cuyos polos acontece la carrera de la flecha, una historia de amor (con Sarita Montiel), la construcción de un fuerte y la revuelta de los orgullosos sioux a los que O'Meara se une porque son los únicos que siguen combatiendo a la Union, se repetiría 23 años después, con ligeras modificaciones en **Uno Rojo, división de choque**, la última gran película clásica de Fuller, materialización de uno de los proyectos que más tiempo rondó por su cabeza y por las oficinas de productores y estudios, y ajuste de cuentas final del cineasta con un género que ha dominado a placer.

Uno Rojo, división de choque se remonta hacia 1957, cuando Darryl F. Zanuck se hizo eco del proyecto, que fue antes voluminosa novela que película, y lo anunció a bombo y platillo, con John Wayne al frente de su reparto. Por aquel entonces, Fuller sólo tenía una vaga idea del trazado narrativo; estaban todas las situaciones y personajes, surgidos unas y otros de sus experiencias durante la Segunda Guerra Mundial en distintas partes de Europa y Africa, pero no sabía cómo darles forma e hilazón. La producción no prosperó, Fuller siguió escribiendo páginas y páginas de guión hasta que, después de las sucesivas intentonas de Peter Bogdanovich, Lorimar asumió el proyecto. Gene Corman, hermano de Roger, se encargó de la producción, Fuller se espabiló con el reparto y encontró en Lee Marvin al modélico sargento que debía interpretar Wayne según los designios equivocados de Zanuck, y en los casi imberbes Mark Hamill, Bobby Di Cicco, Robert Carradine (que encarna al *alter ego* del propio Fuller, el escritor amateur Zab, siempre puro en ristre en los momentos de descanso) y Kelly Ward a los cuatro cabezas visibles de la división Uno Rojo. El rodaje se efectuó en Israel e Irlanda, Fuller montó seis horas de película, redujo a cuatro y media y tuvo que aceptar finalmente una versión de dos horas al gusto de la productora. Hoy aún sigue esperando que le dejen hacer un montaje de cuatro horas para la televisión.

Uno Rojo, división de choque es un film absolutamente itinerante, rara modalidad en el género bélico. Su prólogo se sitúa en el último día de la Primera Guerra Mundial: el sargento encarnado por Marvin mata a un soldado alemán sin saber que se ha firmado el armisticio. Su epílo-

go, en tierras checoslovacas, repite la misma situación: el sargento vuelve a acuchillar a un enemigo una vez la Segunda Gran Guerra ha llegado a su fin; cansado de equivocarse, cansado de sesgar existencias ajenas, el protagonista hará lo posible para reanimar al alemán y salvará su vida de la misma forma que O'Meara salvó del tormento a su enemigo nordista.

Uno Rojo, división de choque es un film hecho de objetos, ruidos, sudores, espasmos y sentimientos epidérmicos. En el recuerdo, atropellados en melódica narración entre las costas africanas, la playa de Omaha, las tierras quemadas de Sicilia y diversos escenarios alemanes, belgas y checos, quedan la imagen del caballo encabritado que ataca al sargento en el prólogo en blanco y negro (porque acontece en la Primera Guerra Mundial, y en esa época el cine era en blanco y negro), el Cristo crucificado con las cuencas de los ojos vacías, los carros blindados alemanes que aplastan los hoyos donde se esconden los americanos, los preservativos utilizados indistintamente para proteger el cañón de los fusiles del agua salada o para proteger los dedos de las manos de la suciedad cuando Marvin y su *troupe* ayudan a parir a una mujer dentro de un tanque, el tocadiscos de un soldado alemán que gira monocorde en una duna del desierto, el niño italiano que lleva en un carro el cadáver descompuesto de su madre, la expresión de Mark Hamill mientras dispara obsesivamente contra el nazi escondido en un horno crematorio, la impotencia del sargento ante el niño desnutrido que muere en sus brazos, el reloj de pulsera de un soldado sin vida que marca el lento paso del tiempo en la playa de Omaha, y el tiroteo en un manicomio con un grupo de retrasados mentales como testigos mudos de la barbarie bélica.

Quim Casas

Perro blanco

(*White Dog*, 1981)

Julie Sawyer atropella a un perro lobo blanco y tras hacerlo curar por un veterinario intenta encontrar al dueño, pero finalmente se queda con él. Descubre que el perro ha sido adiestrado por un racista del Ku-Klux-Klan para atacar solamente a los negros. Julie, que ya se ha encariñado con el perro, no quiere desprenderse de él, y pretende que lo reeduquen en un centro adecuado.

Si el antirracismo y la reunión de personas de distintas culturas se pueden detectar de forma bastante insistente en la mayor parte de las películas de Fuller, **Perro blanco** (*White Dog*, 1981), su última película americana antes del retorno definitivo a Europa, queda como el más incisivo y directo tratado de su autor sobre el tema. Sin embargo Fuller no aborda la lacra del racismo a través de algún drama humano entre blancos y negros, ni propone un embaucador discurso sobre injusticias. Fuller acomete lo general desde lo particular, consigue llegar a un problema que afecta a toda la humanidad simplemente con una pequeña experiencia aparentemente muy localizada. Pero ni siquiera es el original planteamiento temático (una mujer atropella a un perro, descubre posteriormente que es un animal entrenado para atacar a los negros, y se empeña en reeducarlo), extraído de la novela de Romain Gary, lo que convierte la película de Fuller en uno de los más impactantes acercamientos al odio irracional, sino la proximidad física con que el espectador siente el horror, gracias a la puesta en escena que Fuller elabora con muy pocos elementos, sin recurrir al fácil dramatismo de la víctima y el verdugo: ejemplo de la

habilidad de Fuller para ser impactante sin recurrir a la espectacularidad pueden ser aquella secuencia en que un negro es atacado por el perro en el interior de la iglesia, mientras la cámara se queda atrás, hasta que se acerca a las vidrieras religiosas, testigos mudos; o la que muestra en primer término al perro suelto por la calle, con un niño al fondo que sale de casa a la vuelta de la esquina.

En sus primeras escenas funcionales e informativas, después del atropello en *off*, **Perro blanco** podría denotar incluso un aire televisivo que queda definitivamente superado cuando ya se ha presentado a la protagonista, una chica que aspira a ser actriz y vive en una casa solitaria, y se inicia el proceso de reeducación del animal. A partir del encuentro entre el educador negro (originalmente presentado por medio de un cartel con su nombre que hay en la puerta por la que pasa) y el perro, los primeros planos son el instrumento que eficazmente maneja Fuller, estableciendo un soberbio juego de miradas y sensaciones entre los ojos de un hombre asustado pero decidido, empeñado en hacer frente al odio que le amenaza, y un perro de mirada fría cuyas intenciones nunca podrán adivinarse, ni siquiera cuando esté aparentemente reeducado. El enfrentamiento entre la piel negra y la blanca deja de ser algo teórico y se convierte en físico. El empleo de la cámara lenta, tan molesta y redundante en otros filmes, no hace sino acentuar la peligrosa fachada del animal, dotando de majestuosidad y belleza a sus peligrosos movimientos: su piel es bella, pero su cerebro resulta terrible.

No es nada complaciente el acercamiento de Fuller al racismo. La chica se empeña por encima de todo en regenerar al perro; el negro lo ha intentado con otros "perros blancos" y a pesar de haber fracasado se niega a renunciar a un nuevo intento: el problema del racismo no tiene fácil solución, pero hay que seguir intentándolo. No se debe caer en la resignación. Pero la posibilidad de que el racismo resurja de sus propias cenizas es constante. La cámara de Fuller es especialmente incisiva en el enfrentamiento agitado, descarnado y valiente a ese hombre inofensivo, el más peligroso, el primer dueño del perro que lo ha convertido en un animal racista, con su apariciencia de cariñoso abuelo. Como en **Verboten!** ("¡Prohibido", 1958), hay que saber distinguir al verdadero enemigo.

Paralelamente, algunos guiños cinéfilos ponen

un poco de sarcasmo privado a la función: el personaje de Burl Ives con su granja de animales para películas, la representación de un rodaje en el que el director comenta que, aunque la transparencia se mueva, a Truffaut le hubiera parecido genial, y la aparición momentánea del propio Fuller, así como su compañera Christa Lang y su hija Samantha.

Ricardo Aldarondo

Ladrones en la noche

(*Les voleurs de la nuit*, 1983)

François e Isabelle, desesperados por no encontrar trabajo y verse rechazados una y otra vez, deciden vengarse. Cuando entran en el apartamento de Tartuffe, éste, asustado, cae al vacío y se mata. Los dos muchachos deben huir y en un pueblo cerca de la frontera, Isabelle muere en un tiroteo, mientras François se ve obligado a defenderse matando a dos hombres. De regreso a París, François consigue su sueño: por una noche tocará el violoncelo en una gran orquesta. Pero la muerte de los dos hombres y la de Isabelle quedan pendientes.

Dos años y un continente median entre **Perro blanco** (1981) y **Ladrones en la noche** (1983), y sin embargo comparten una serie de elementos dignos de ser tenidos en cuenta. Ambos escogen como punto de partida un material literario francés (Romain Gary y el oscuro Olivier Beer, respectivamente), son producciones de presupuesto mediano sin que parez-

can resentirse por ello (antes al contrario), y ofrecen un terreno resbaladizo para las etiquetas simplistas. Revelan a un Samuel Fuller conservador y moderado en lo tocante a la forma y levantan, o pretenden levantar, sendos discursos trascendentes sobre anécdotas minimalistas. Fuller suele admitir que su cine es el de un periodista -y algo de esto hay en **Una luz en el hampa** (1964) y en sus crónicas de guerra, sin olvidar esa loa al cuarto poder llamada **Park Row** (1952)- y, en verdad, la peripecia de la actriz de segunda categoría que encuentra, adopta y mira de reeducar a un perrazo perseguidor de negros y las desventuras de dos jóvenes en busca de empleo convertidos en ladrones de poca monta y homicidas accidentales, parecen extraídas de la más recóndita columna de sucesos de cualquier periódico del globo. Fuller jamás ha renunciado a sus orígenes en la plantilla del New York Evening Graphic, e insiste en asomarse a la tramoya oculta detrás de la simple noticia con el doble propósito de encontrar materiales aptos para la dramatización y extraer conclusiones con destino a un cuadro ideológico a ratos simplista y no exento de moralina, pero también profundamente sentido y visceral.

No obstante, parece ya casi lugar común declarar que **Ladrones en la noche** es el menos fulleriano de los films de Fuller, y aun admitiendo que esta obra se resiente de graves defectos -el limitado interés de su argumento (riesgo que el realizador debería de haber tenido más en cuenta a la hora de esbozar el proyecto), o la contención de su puesta en escena- me parece exagerado deshacerse de ella tachándola de burdo auto-homenaje, o interpretándola como un frustrado intento de trasladar convenciones del cine norteamericano a un marco europeo, cosa que desmiente el fluido, limpio acabado del film. Llevando la defensa de **Ladrones en la noche** hasta las últimas consecuencias, podríamos apedrear nuestro propio tejado al cuestionar el significado, la entidad real del calificativo de "fulleriano" y preguntarnos si el cineasta, tipo independiente donde los haya, no tiene pleno derecho a romper cuando, donde y como quiera con los signos de una mitología de la cual parecen (o parecemos) más responsables sus numerosos exégetas e imitadores que el propio autor.

Desde aproximadamente 1984, Fuller vive afincado/exiliado en París y, con una perspectiva serena, **Ladrones en la noche** se deja percibir como un esfuerzo bastante conseguido de adaptación a unos sistemas de trabajo y a unos formalismos netamente europeos, y como un posible, hipotético reconocimiento a aquellos críticos, y más tarde realizadores, de la llamada *nouvelle vague* que serían los primeros en elevar la firma de Samuel Fuller a la condición de autor. De aquí, quizá, el singular *cameo* de Claude Chabrol como el *voyeur* Crépin (¿y no es la obra de Chabrol un espionaje enfermizo y obsesivo de los usos y abusos de la media y pequeña burguesía?), la imposición de un juego de distancias y la tenaz impresión de que esta vez Fuller se aproxima más al universo de algunos realizadores franceses contemporáneos (pienso en un Jean-Jacques Beineix sin pretensiones esteticistas) que al de su querido Nick Ray. Todo un prodigioso ejercicio de transformismo para un hombre que en 1964 proclamó que una película equivale a un campo de batalla lleno de amor, odio, acción, violencia y muerte (1). Y no lo digo en tono peyorativo...

Casi todo resulta premeditadamente chato, mortecino en **Ladrones en la noche**, para nada una cinta de las llamadas crepusculares, aquí no se entierra ningún género ni se despide ningún arquetipo. Fuller combina el clásico drama épico del acoso y derribo de unas criaturas inocentes a manos de un sistema que oculta un corazón petrificado, con la desnudez del informe de un asistente social. Es una operación de vaciado, demasiado perfecta para ser accidental, que redunda en favor de la atmós-

fera de credibilidad del film, su aire cotidiano, su adscripción a principios naturalistas. Ni Isabelle (Véronique Jannot) ni François (Bobby Di Cicco) son Bonnie y Clyde, ni tan siquiera Carol y Doc McCoy, sino personajes que podemos ver cada día en el metro o en la cafetería más cercana (su escasa entidad física sirve para remarcar su mediocridad), Crépin se reduce a un pobre cretino, un rijoso, y el policía perseguidor (Sam Karmann) tiene más aires de plácido dominguero que de hombre de acción. La muerte de Crépin es un acontecimiento estúpido, rayano en la comicidad y se nos narra en tono de ironía cómplice, sin apenas dramatismo; la consabida e inevitable huida hacia ninguna parte de Isabelle y François no parece otra cosa que el errático vagabundeo de quienes se saben muertos de antemano. Hasta José (Andréas Voutsinas), el personaje más vigoroso de la cinta, ha de esconder su verdadera naturaleza en la trastienda de un grisáceo negocio de venta de instrumentos musicales, presidido, ¿lo adivinan?, por un póster de Beethoven.

Tanta desgana magnifica, empero, aquellos contados momentos donde Fuller, a la manera de una firma, introduce su habitual imaginería -la luz de las linternas de François e Isabelle desvelando el terror de la empleada de la seguridad social, la persecución en el metro, François presenciando un concierto oculto en el fondo del escenario- y hay que estar especialmente atentos a la gran, bella secuencia final, de feroz aliento romántico.

Es cierto que la tesis de **Ladrones en la noche** es demasiado evidente (lo que no ocurría en **Perro blanco**, abierta a toda suerte de lecturas) y mediatiza más de la cuenta el discurrir de la trama dando pie a generosas dosis de maniqueísmo, pero me es difícil, por no decir imposible, dejar de simpatizar con esta mirada radical, prueba de que Samuel Fuller ha descubierto cómo mantenerse mucho más joven y beligerante que la mayoría de las generaciones que le han sucedido.

NOTA

1. Era en **Pierrot el loco** de Jean-Luc Godard. También, curioso, el film de un rebelde y la crónica de una escapada, si bien la mentalidad de Godard jamás ha sido tan simplista como la de Fuller, lo que no supone ninguna ventaja ni nos lo hace más atractivo.

Miguel Angel Barral

Calle sin retorno

(*Sans espoir de retour*, 1989)

Michael, antiguo ídolo de la canción, es ahora un vagabundo borracho. Años atras, Eddie le destruyó las cuerdas vocales en una pelea por el amor de Celia. Tras unos disturbios raciales, Michael descubre a Eddie y a Celia viviendo en una lujosa villa. Acusado de la muerte de un policía, Michael es detenido. Consigue escapar y se refugia en un carguero donde se esconden Gérard y su banda, descubriendo que esta banda es la que provoca los disturbios raciales por encargo de Eddie, que persigue con ello una operación de especulación inmobiliaria. Michael consigue denunciarlos, vengándose de ellos, y empieza con Celia una nueva vida.

Realmente, cuesta trabajo asumir que Sam Fuller, tras debutar en la realización en 1948, tardara nada menos que cuarenta años en traducir cinematográficamente al gran escritor de Filadelfia David Goodis (1917-1967). La amistad personal y la admiración mutua que relacionó a ambos, el nada parco número de concomitancias existentes entre la obra, cinematográfica y literaria, de Fuller y la novelística de Goodis (tanto desde el punto de vista formal -el espíritu de síntesis, la forma de construir las historias, el empleo del diálogo- como ético y argumental -la indignación ante las desigualdades sociales y raciales, la fatalidad, el individualismo, los amores contrariados por causas ajenas a la pareja, la debilidad por los marginados, a veces colaborando con la Ley, y revelándose más eficaz que ésta en misiones que únicamente corresponden a la policía-) y el hecho de que ambos debutaran profesional-

mente en la misma época (el primer guión de Fuller data de 1936, la primera novela de Goodis apareció en 1939), y tras ejercer el periodismo, en buena lógica permitía presagiar todo lo contrario. Pero, francamente, aún en mayor medida sorprende que llevar a la pantalla **Calle sin retorno** jamás figurase entre los planes de Fuller, y la idea de su adaptación partiera del productor (atendiendo a las declaraciones del cineasta publicadas en el número 176 de Dirigido), quien, con todo fundamento, consideró a nuestro hombre el realizador apropiado para responsabilizarse del proyecto... Ello no significa, a todo esto, que hasta entonces el Cine no hubiese contemplado la obra de Goodis, si bien no es fácil reconocer una pluma común en la base de títulos tan diferentes entre sí como los norteamericanos **La senda tenebrosa** (*Dark Passage*, 1946) de Delmer Daves y **Nightfall** (1957) de Jacques Tourneur y los franceses **Tirez sur le pianiste** (1960) de François Truffaut, **El furor de la codicia** (*Le casse*, 1971) de Henri Verneuil, **Como liebre acosada** (*La course du lièvre à travers les champs*, 1972) de René Clement o **La lune dans le caniveau** (1982) de Jean-Jacques Beineix.

Afortunadamente (y menudo alivio...) los antedichos, temibles y paradójicos augurios (resumamos: fastidio histórico respecto a una conexión cineasta-escritor que los enamorados de la Serie Negra hubiéramos deseado temprana, prolongada y fértil; trabajo de encargo, además nacido de pintorescas condiciones de coproducción franco-portuguesa) no han cristalizado negativamente, y **Calle sin retorno** refleja simultáneamente la literatura de David Goodis y el cine de Samuel Fuller. Empero, llama la atención que el realizador -a partir de un guión que se ciñe a la novela (en verdad magnífica, apasionada y apasionante) con bastante fidelidad argumental y no poca espiritual, exceptuando la introducción de un *Happy End* sorprendente, aunque repleto de tal ambigüedad realidad/ensoñación que autoriza a sospechar que para Fuller significa lo mismo que para Murnau el epílogo de **El último** (*Der Letzte Mann*, 1924)- opte por una tonalidad visual y un procedimiento narrativo de todo punto inéditos en su filmografía y que, contrariamente a lo que él mismo declaraba en la aludida entrevista, no remiten tanto a la idiosincrasia del lenguaje del *comic* cuanto a cierta cualidad onírica, tan marcada que con frecuencia hasta insinúa que toda la historia no constituye sino un delirio del patético mendigo protagonista.

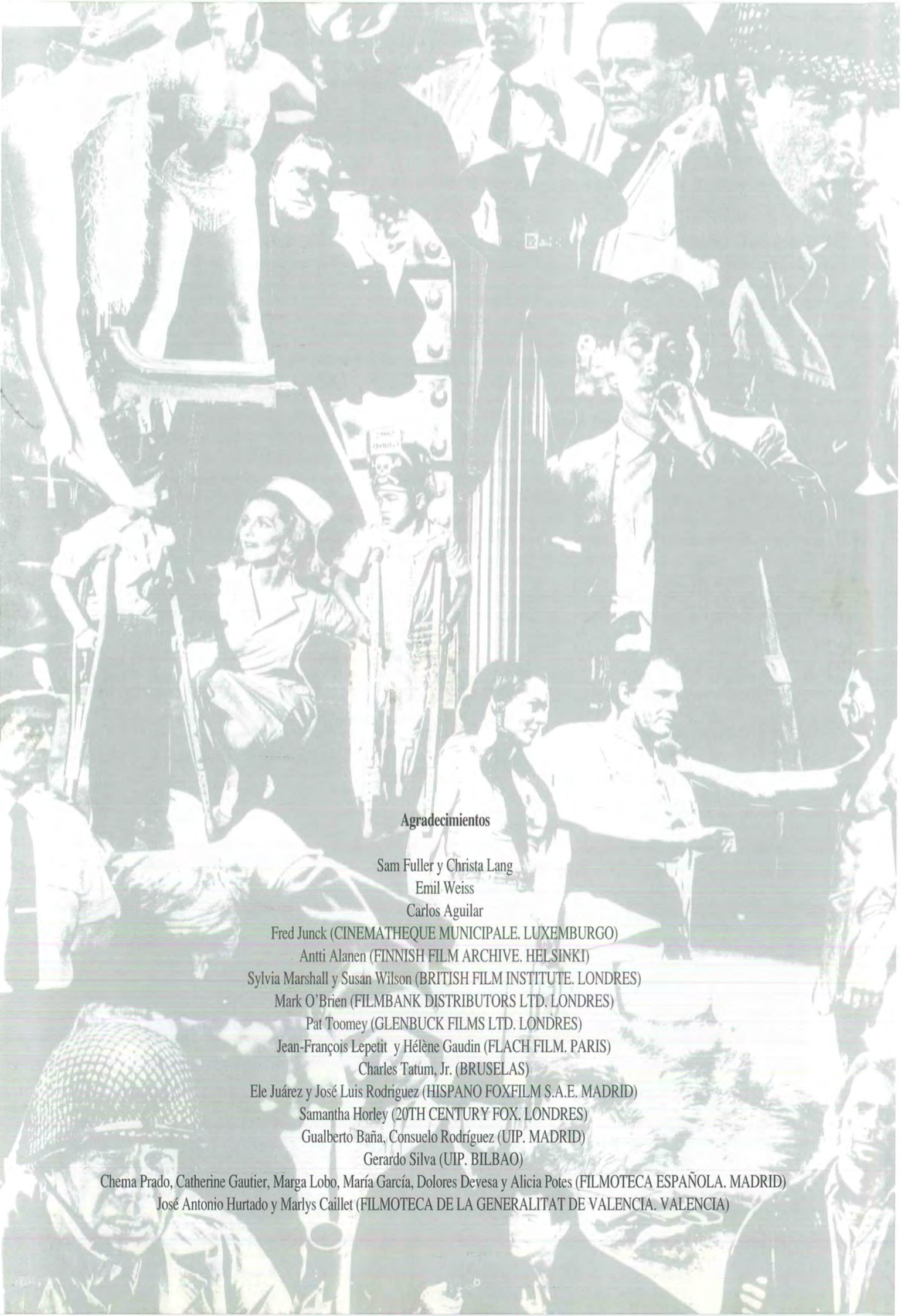
Ahora bien, tal opción, sobre el papel válida, en modo alguno justifica que la puesta en escena carezca de forma, incluso dentro de su carácter dislocado-delirante: personalmente, estimo que no puede, ni debe, confundirse un estilo narrativo febril y entrecortado, deliberadamente espontáneo y abrupto, jadeante, con la pura y simple desidia, o, cuando menos, la falta de rigor, y **Calle sin retorno**, por desgracia, abunda en momentos donde resulta arduo discriminar entre lo primero y lo segundo.

Amén de caer en el ridículo durante la práctica totalidad del *flash-back*, especialmente en las secuencias con desnudos y en los fragmentos que recrean el glorioso pasado musical del protagonista (la actuación, el inenarrable *video clip* con Valentina Vargas montando a caballo sin más ropa que un tanga blanco).

Por suerte, el ímpetu expositivo de que hace gala la película, su aliento visceral, los diálogos rudos y característicamente "negros" (*"Hablas con la polla y no con la cabeza"*; *"Jamás bebo alcohol, es de perdedores"*), las anotaciones maliciosas que desgrana, cierto humor sangrante (un mendigo leyendo atentamente The Wall Street Journal...) y su sentido de la violencia, enérgico y en absoluto complaciente o efectista, compensan suficientemente los defectos, encandilan al cinéfilo e identifican **Calle sin retorno**, como ya indicamos, con Goodis y Fuller. Diferenciándola brutalmente de la totalidad del "cine negro" coetáneo, sobre todo del, por lo general decepcionante, resurgir industrial del género en la producción norteamericana de finales de los años ochenta/primeros noventa, léase los apestosos *thrillers* "de diseño" de/con/para Michael Douglas, los insoportables y petulantes engendros de los hermanos Coen, las últimas aportaciones de Scorsese -la equivocada **Uno de los nuestros** (*Goodfellas*, 1990), el horrible **Cabo del miedo** (*Cape Fear*, 1991)- el fallido **Los timadores** (*The Grifters*, 1990) de Stephen Frears, el extremadamente pretencioso **El Padrino III** (*The Godfather, Part III*, 1991) o tonterías vagamente ingeniosas como ese **Reservoir Dogs** (*Reservoir Dogs*, 1991) de Quentin Tarantino en el que se ha querido ver, precisamente, la

influencia de Fuller, y todo porque copia un par de cosas de **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955). Y delatando, en último grado, una lucidez en su realizador que, dada la avanzada edad que contaba éste cuando efectuó el rodaje, no puede sino despertar una callada y respetuosa admiración. Lucidez además al tiempo vital y metagenérica, que se traduce en una fidelidad a uno mismo, al Fuller "de toda la vida", todo lo desmañada y crepuscular que se quiera, pero honesta, noble y consecuente, perfectamente resumida en el siguiente, y genial, diálogo (puesto en labios de un mendigo de color...): *"Los policías de hoy no saben reconocer a un asesino porque sólo entienden de ordenadores"*.

Carlos Aguilar



Agradecimientos

Sam Fuller y Christa Lang
Emil Weiss
Carlos Aguilar
Fred Junck (CINEMATHEQUE MUNICIPALE. LUXEMBURGO)
Antti Alanen (FINNISH FILM ARCHIVE. HELSINKI)
Sylvia Marshall y Susan Wilson (BRITISH FILM INSTITUTE. LONDRES)
Mark O'Brien (FILMBANK DISTRIBUTORS LTD. LONDRES)
Pat Toomey (GLENBUCK FILMS LTD. LONDRES)
Jean-François Lepetit y Hélène Gaudin (FLACH FILM. PARIS)
Charles Tatum, Jr. (BRUSELAS)
Ele Juárez y José Luis Rodriguez (HISPANO FOXFILM S.A.E. MADRID)
Samantha Horley (20TH CENTURY FOX. LONDRES)
Gualberto Baña, Consuelo Rodríguez (UIP. MADRID)
Gerardo Silva (UIP. BILBAO)
Chema Prado, Catherine Gautier, Marga Lobo, María García, Dolores Devesa y Alicia Potes (FILMOTECA ESPAÑOLA. MADRID)
José Antonio Hurtado y Marlys Caillet (FILMOTECA DE LA GENERALITAT DE VALENCIA. VALENCIA)